
4
329
1985
Декоративное
Искусство СССР

Советский Союз предлагает исключить возможность распространения гонки вооружений на космос, полностью отказаться от ударных космических средств, включая противоспутниковое оружие.



ЗА МИР В КОСМОСЕ И НА ЗЕМЛЕ!

Humanity Needs Peace in Outer Space!

ИНФОРМАЦИОННОЕ СООБЩЕНИЕ
о Пленуме Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза



11 марта 1985 года состоялся внеочередной Пленум Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза.

По поручению Политбюро ЦК Пленум открыл член Политбюро, секретарь ЦК КПСС т. Горбачев М. С.

В связи с кончиной Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР К. У. Черненко участники Пленума почтили память Константина Устиновича Черненко минутой скорбного молчания.

Пленум отметил, что Коммунистическая партия Советского Союза, весь советский народ понесли тяжелую утрату. Ушел из жизни выдающийся партийный и государственный деятель, патриот и интернационалист, последовательный борец за торжество идеалов коммунизма и мира на земле.

Вся жизнь Константина Устиновича Черненко до конца была отдана делу ленинской партии, интересам советского народа. Куда бы ни направляла его партия, он неизменно, с присущей ему самоотверженностью, боролся за претворение в жизнь политики КПСС.

Много внимания уделял Константин Устинович Черненко последовательному проведению курса на совершенствование развитого социализма, на решение

крупных задач экономического и социального развития, повышение благосостояния и культуры советского народа, на дальнейший подъем творческой активности масс, улучшение идеологической работы, укрепление дисциплины, законности и порядка.

Большой вклад внес Константин Устинович Черненко в дальнейшее развитие всестороннего сотрудничества с братскими странами социализма, осуществление социалистической экономической интеграции, упрочение позиций социалистического содружества. Под его руководством твердо и последовательно проводились в жизнь принципы мирного сосуществования государств с различным общественным строем, давался решительный отпор агрессивным замыслам империализма, велась неустанная борьба за прекращение навязанной империализмом гонки вооружений, устранение угрозы ядерной войны, за обеспечение надежной безопасности народов.

Как зеницу ока берег Константин Устинович Черненко единство нашей Коммунистической партии, коллективный характер деятельности Центрального Комитета и его Политбюро. Он всегда стремился к тому, чтобы партия на всех уровнях действовала как сплоченный, слаженный и боевой организм. В единстве мыслей и дел коммунистов видел он залог всех наших успехов, преодоление недостатков, залог поступательного движения вперед.

Пленум подчеркнул, что в эти скорбные дни коммунисты, весь советский народ еще теснее сплачиваются вокруг Центрального Комитета партии и его Политбюро. В партии советские люди с полным основанием видят руководящую и направляющую силу общества и полны решимости беззаветно бороться за реализацию ленинской внутренней и внешней политики КПСС.

Участники Пленума ЦК выразили глубокое соболезнование родным и близким покойного.

Пленум ЦК рассмотрел вопрос об избрании Генерального секретаря ЦК КПСС.

По поручению Политбюро с речью по этому вопросу выступил член Политбюро тов. Громыко А. А. Он внес предложение избрать Генеральным секретарем ЦК КПСС тов. Горбачева М. С.

Генеральным секретарем Центрального Комитета КПСС Пленум единодушно избрал тов. Горбачева М. С.

Затем на Пленуме выступил Генеральный секретарь ЦК КПСС тов. Горбачев М. С. Он выразил глубокую признательность за высокое доверие, оказанное ему Центральным Комитетом КПСС, отметил, что очень хорошо понимает, сколь велика связанная с этим ответственность.

Тов. Горбачев М. С. заверил Центральный Комитет КПСС, что он приложит все силы, чтобы верно служить нашей партии, нашему народу, великому ленинскому делу, чтобы неуклонно осуществлялись программные установки КПСС, обеспечивалась преемственность в решении задач дальнейшего укрепления экономического и оборонного могущества СССР, повышения благосостояния советского народа, упрочения мира, чтобы настойчиво воплощалась в жизнь ленинская внутренняя и внешняя политика Коммунистической партии и Советского государства.

На этом Пленум ЦК закончил свою работу.

Михаил Сергеевич
ГОРБАЧЕВ

Михаил Сергеевич Горбачев родился 2 марта 1931 года в селе Привольном Красногвардейского района Ставропольского края в семье крестьянина.

Вскоре после Великой Отечественной войны 1941—1945 гг. в возрасте 15 лет он начал свою трудовую деятельность. Работал механизатором машинно-тракторной станции. В 1952 году вступил в члены КПСС. В 1955 году окончил Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова (юридический факультет), а в 1967 году — Ставропольский сельскохозяйственный институт, получив специальность ученого агронома-экономиста.

С 1955 года М. С. Горбачев — на комсомольской и партийной работе. Работает в Ставропольском крае: первым секретарем Ставропольского горкома ВЛКСМ, заместителем заведующего отделом пропаганды и агитации, а затем вторым и первым секретарем крайкома комсомола.

В марте 1962 года М. С. Горбачев был выдвинут парторгом Ставропольского территориально-производственного колхозно-совхозного управления, а в декабре того же года утвержден заведующим отделом партийных органов крайкома КПСС.

В сентябре 1966 года он избирается первым секретарем Ставропольского горкома партии. С августа 1968 года М. С. Горбачев работает вторым секретарем, а в апреле 1970 года избирается первым секретарем Ставропольского крайкома КПСС.

М. С. Горбачев—член Центрального Комитета КПСС с 1971 года. Был делегатом XXII, XXIV, XXV и XXVI съездов партии. В 1978 году избран секретарем ЦК КПСС, в 1979 году — кандидатом в члены Политбюро ЦК КПСС. В октябре 1980 года М. С. Горбачев переведен из кандидатов в члены Политбюро ЦК КПСС. Депутат Верховного Совета СССР 8—11-го созывов, председатель Комиссии по иностранным делам Совета Союза. Депутат Верховного Совета РСФСР 10—11-го созывов.

Михаил Сергеевич Горбачев — видный деятель Коммунистической партии и Советского государства. На всех постах, которые ему поручает партия, трудится со свойственными ему инициативой, энергией и самоотверженностью, отдает свои знания, богатый опыт и организаторский талант претворению в жизнь политики партии, беззаветно служит великому делу Ленина, интересам трудового народа.

За заслуги перед Коммунистической партией и Советским государством М. С. Горбачев награжден тремя орденами Ленина, орденами Октябрьской Революции, Трудового Красного Знамени, «Знак Почета» и медалями.

Искусство Советской Туркмении: исторические традиции и современная практика

Татьяна Стародуб





В. Чарыев
Медаль
к юбилею Авиценны.

г. Ашхабад. Общий вид

А. Ахмедов
Библиотека
им. Ленина.
Ашхабад

Выставка искусства Туркменской ССР, посвященная 60-летию образования республики, 60-летнему юбилею Коммунистической партии Туркменистана и 100-летию добровольного вхождения Туркменистана в состав России, продолжила серию творческих отчетов, приуроченных к 70-летию Великого Октября. Выставка состоялась в октябре 1984 года в Центральном Доме художника в Москве.

Жизненный тонус выставки, ее «пульс», ее связи с прошлым и настоящим определила живопись — энергичная, звучная, насыщенная действием. Как бы споря с живописью, отчаянно отстаивает свое место как в экспозиции, так и в художественной жизни республики скульптура. Робко заявила о своем существовании сценография.

Место для произведений народного искусства на выставке было выбрано правильно и тоже соответствовало реальности — центр, ядро экспозиции. Однако численностью и качеством экспонатов эта часть выставки значительно уступала разделам живописи и скульптуры. Несколько костюмов, ряд ковров и ковровых изделий и две витрины с ювелирными украшениями — вот все, чем было представлено на ретроспективном республиканском смотре многовековое народное искусство Туркмении, известное всему миру превосходными коврами, вышивкой, серебром.

Между тем сам контекст ретроспективной юбилейной республиканской выставки требовал внимания зрителя к народному искусству туркмен. Последовательный ряд произведений туркменской живописи, начиная с портрета кисти Бяшима Нурали и кончая работами молодых художников, чьи имена впервые появились на выставках в конце 70-х — начале 80-х годов, наглядно показал, что туркменская школа живописи с ее яркой самобытностью не могла бы сложиться без такого ведущего компонента, как народное творчество. Его воздействие можно увидеть и в прямом заимствовании орнаментальных мотивов или цветовой гаммы ковров, и в непосредственном введении в композицию изображений рукодельных предметов народного быта, и особенно в работах последних лет, в опосредованном обращении к традиции через цепь ассоциаций. Наиболее интересным примером использования ассоциативных связей, апеллирующих не к конкретному мотиву или сюжету, а к

традиционным эстетическим представлениям туркмен, служит «Портрет народного артиста СССР Б. Амонова» работы Иззата Клычева.
Эмблемой, провозглашающей внимательное и бережное отношение туркменских художников к народному искусству как неиссякаемому источнику их творческих поисков, могло бы послужить полотно Дурды Байрамова «Ковровщицы», утверждающее пластическое совершенство и вневременную значимость самого массового, самого традиционного вида художественного творчества Туркменистана — ковроделия.
Туркменские ковры заслуженно занимают одно из первых мест в ковровом искусстве Востока; их легко отличить от любых других по материалу, цвету и узору. Ковры туркмен целиком выткань из шерсти (преимущественно овечьей) самого высокого качества, шелковистой и мягкой; иногда для красоты некоторые детали рисунков выполнены шелком. Нити, окрашенные натуральными красителями, приготовленными из корня марены, из растения индиго, из корки плода граната или кожуры грецкого ореха, не линяют и не меняют с годами свой цвет. В глубоком, обычно темном фоне ковра ритмично вспыхивают изысканным соцветием узорные медальоны: «гели», что означает «озеро», и «гюль» — «цветок» олицетворяют вечно желанные для жителей знойных степей и пустынь образы оазиса, цветущего сада, богатых водой и травой пастбищ. Эстетическую нагрузку ковра в кочевом быту лаконично и ярко выразил великий туркменский поэт XVIII века Махтумкули: «В кочевьях радости немало — ковром кибитка бы блистала».
В каждом виде туркменских ковров, различаемых в основном по племенной принадлежности, в каждой типовой композиции, колорите, узоре воплотились устоявшиеся веками народные представления о мире, природе и красоте, отразился уклад жизни семьи, рода, племени, черты их характера, их вкусы. Эта особенность туркменских ковров, «рассказывающих» историю происхождения и жизни своих создательниц, нашла выражение в одной из пословиц туркмен: «Расстели свой ковер, и я узнаю твое сердце».
К сожалению, подбор экспонатов не позволил «узнать сердце» современных ковроделов Туркмении, поэтапно проследить неоднозначный и интересный путь развития туркменского ковра. Представленные образцы довольно произвольно иллюстрировали его. Например, ковровое панно «Танец белуджей» с монограммой одного из первых художников Туркменской ССР С. Н. Беглярова (1937) — одно из этапных произведений на пути создания тематического ковра-картины по эскизам профессиональных живописцев, или войлочный ковер-кошма с примитивным, но подкупающим искренностью изображением здания текстильной фабрики в Ашхабаде, построенного в духе конструктивизма в 1927 году, и надписью в кайме: «1938 год. СССР. Советский Туркменистан. Ашхабад...» Тут наглядно видны характерные для туркменского ковроделия 20—30-х годов попытки народных мастериц наполнить свое искусство новым содержанием. Попытки объединить традиционные формы и актуальную тематику с помощью стилизации изобразительных мотивов и новой эмблематики проиллюстрировал Е. Д. Крылов в ковре «Техника вооружения» (1944); изображения военных кораблей, самолетов, танков, автоматов были довольно находчиво стилизованы под элементы иомудского ковра с рисунком «гапсагёль». О том, как дальше развивалось туркменское ковроделие остается только догадываться. А было бы интересно узнать, в каком направлении работают туркменские ковроделы в наши дни, как, например, выглядит известное по сообщениям в печати ковровое полотно «Советский Туркменистан», выполненное в 1982 году по эскизам художника А. Атаева и Дж. Реджепова.
Вероятно, одна из форм творческих поисков туркменских художников ковра — обращение к технике гобелена. Судя по нескольким представленным на выставке гобеленам — «Девушки Каспия» В. Гылыевой (1979), «Восток» А. Ходжакулиева (1983), «Дары моря» и «Лето» А. Атаева,— это чуждая туркменской традиции техника привлекла художников Туркмении возможностью синтеза живописи и ковроделия. Насколько плодотворны поиски в этом направлении, покажет будущее.
Несколько слов об одежде и украшениях. К сожалению, на выставке они были представлены порознь, в то время как в народной традиции все элементы костюма и их декор, преимущественно вышивка и нашитые или подвешенные изделия из серебра, составляют неделимый ансамбль. Цветовое решение туркменского национального костюма построено на контрастных, но ритмичных сочетаниях черного, белого, красного, желтого, туркменская вышивка всегда выявляет тектонику костюма, подчеркивает детали и особенности кроя.
В Туркмении, быть может, в большей степени, чем в других республиках, национальный костюм сохранил свое значение не как дань истории, а как часть



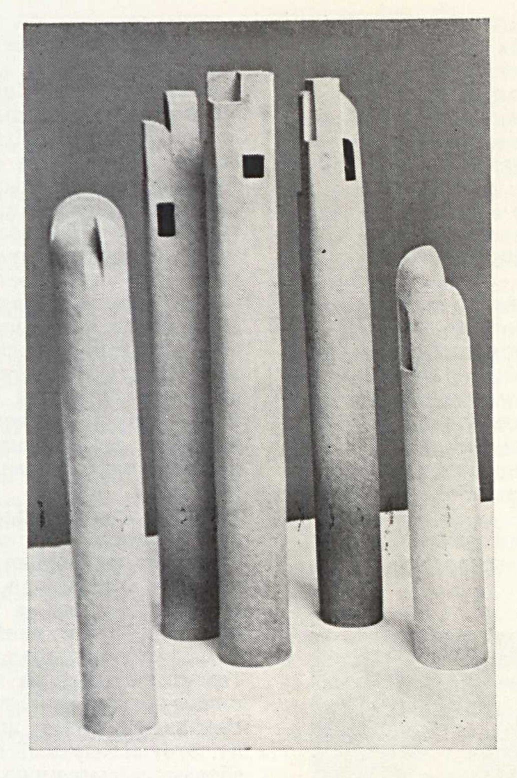




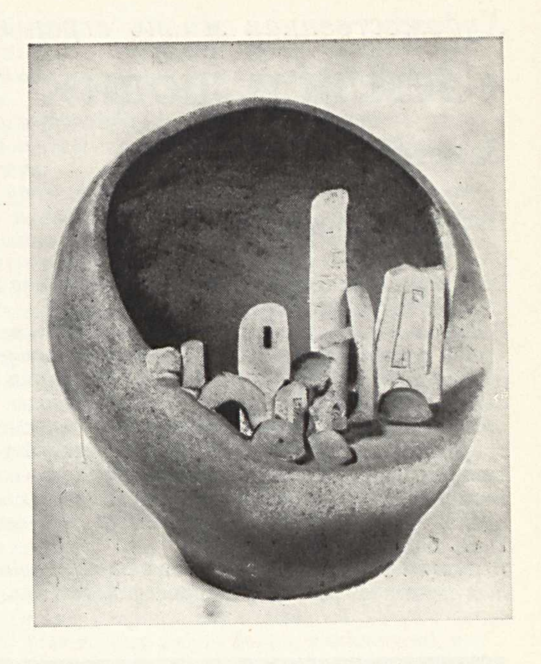
К. Атаев
Браслеты

На стр. 4
В. Гыллыева
Гобелен «Танец»

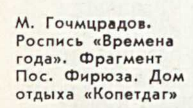
В. Гыллыева
Гобелен «Старый мотив»



А. Таганов
Композиция «Старый город». Керамика



В. Чарыев
Композиция «Кишлак»
Керамика



М. Гочмурадов.
Роспись «Времена года». Фрагмент
Пос. Фирюза. Дом отдыха «Копетдаг»

современной жизни. Хотелось бы, чтобы этот факт был ярче подчеркнут в последующих выставках, тем более, что туркменский национальный костюм — это сложный художественный организм, в котором сливаются воедино такие виды народного творчества, как вышивка, узорное ткачество и ювелирное дело.

Ювелирные изделия — одна из наиболее значительных сторон туркменского народного искусства.

Эстетика старинных туркменских украшений — в контрастном (так же как в коврах и вышивке) сопоставлении теплых, как бы светящихся изнутри зерен терракотового пламенеющего сердолика и холодной массы серебра, оформленного в пластины с крупным гравированным, штампованным, а иногда и позолоченным узором, с «бахромой» из шелестящих и звенящих мелких подвесок. Это общее впечатление, и именно оно возникало при виде выставленных в витринах поясов, кинжалов, подвесок, нагрудных, накосных и налобных украшений с гравировкой и золочением, с сердоликами или глазками цветного стекла. Однако ювелирное искусство туркмен значительно более сложное и многообразное явление, чем расхожее представление о нем, которое проиллюстрировано в экспозиции. Например, помимо штамповки и гравировки у некоторых племен применяли филигрань и зернь. У текинцев и иомудов многие украшения были ажурными, с прорезным узором. Ювелиры прикаспийских иомудов свои изделия нередко украшали разнофигурными пластинками, орнаментированными штамповкой.

Секреты мастерства ювелиры передавали по наследству, от отца к сыну переходило и нехитрое, умещавшееся в одной сумке имущество ювелира: переносной горн с мехами для раздувания огня, наковальня, приспособление для вытягивания серебряной проволоки, тиски, штампы, ножницы для разрезания металлических пластин, небольшие тигли для плавки серебра и золота и пр. предметы, пожалуй, не менее интересные, чем сами изделия. Жаль, что на выставке не нашлось места для рассказа и хотя бы фотографического показа того, как и с чем работают народные мастера.

И что еще более удивительно — в состав выставки не были включены работы ни одного современного туркменского мастера-ювелира.

Надо сказать, что вообще работы художников-прикладников в экспозиции были представлены так неровно и малочисленно, что сделать какие-либо выводы о современном состоянии декоративно-прикладного искусства Туркмении по данной выставке невозможно.

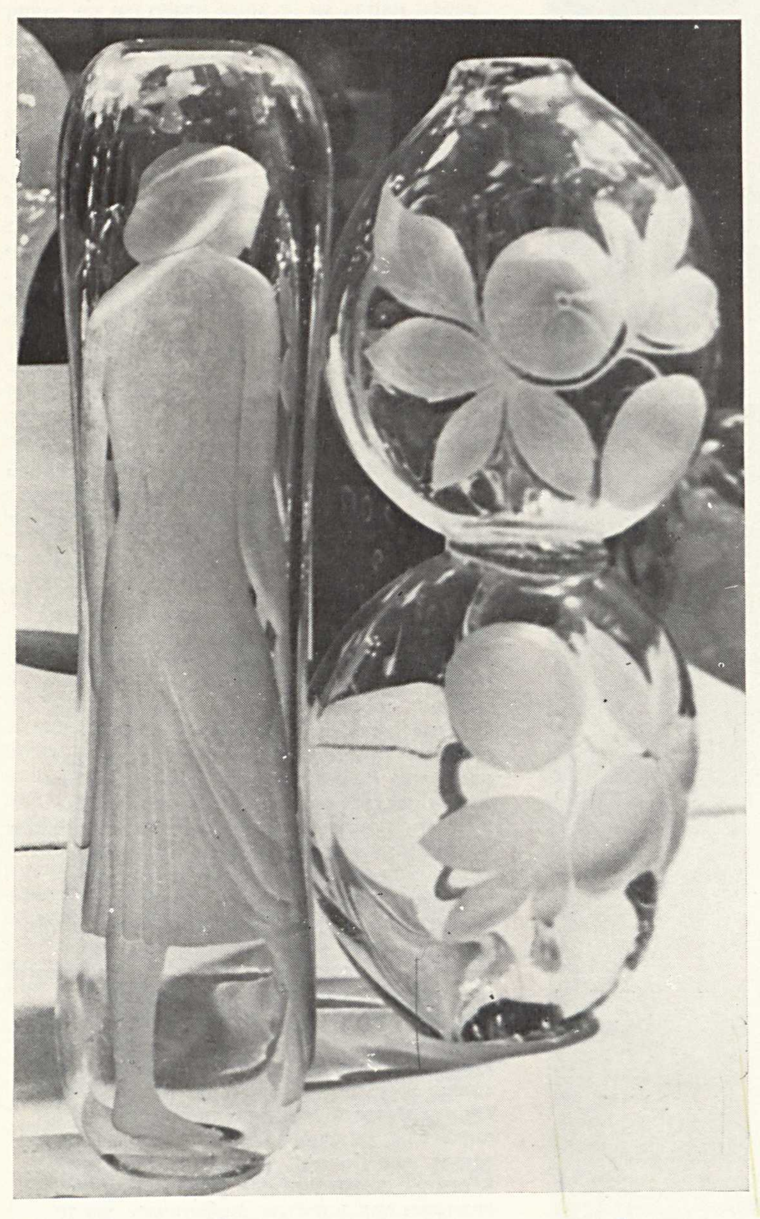
Остается надеяться, что будущие выставки исправят положение и богатейшее наследие народного творчества туркмен, так же как развивающееся на его основе советское туркменское декоративно-прикладное искусство, будут в полной мере представлены зрителям.

«Земля и люди».

Заметки о выставке

Наталия Уварова

Всесоюзная выставка — одна из важнейших форм профессиональной деятельности художников.
Всесоюзная художественная выставка «Земля и люди» имела определенную тематическую направленность — здесь было главным размышление над явлениями природы, проблема взаимоотношений человека и природы, образ современной сельской жизни, народные крестьянские традиции в современном творчестве. В осмыслении этих тем у декоративного искусства есть многообразный арсенал средств — возможность оперирования формой, объемом, цветом, где любой пластический поворот, любой оттенок способен вызвать богатство ассоциаций.
Ведущую роль на этот раз взял на себя гобелен, который был неким организатором пространства декоративного раздела.



Наиболее цельно была показана литовская школа гобелена. Для нее характерны многослойная образность восприятия природного мира, использование богатых возможностей различных техник ткачества, высокое ремесленное мастерство. Образная выразительность философского гобелена С. Гедримене «Растение» строится на тщательной цветопластической проработке. Художницу влечет таинственный мир микроструктуры, средствами ткачества она передает живую трепетность пробуждающейся материи. Оригинальностью трактовки пространства отмечена работа И. Вабалене «Отражение»: дерево, отраженное в воде, становится символическим древом жизни. В этом плоскостном гобелене художнице удалось достигнуть монументальности формы. Гобелен Г. Размене «Цветение риса» построен на выразительном контрасте фактуры при однотонном решении; в имитации колосящихся стеблей, в использовании естественных «земельных» красок, в самой лаконичной композиции проступает суровая красота природы. Та же тема у Л. Жоголь (Киев) — гобелен «Золотая нива» — решается иными декоративными средствами: в нем буйство красок, лиричность настроения. Сама полоса нивы дана изогнутой ломаной линией, отчего визуально создается ощущение колышущихся на ветру хлебов.

В латвийском гобелене наиболее интересным представляется триптих А. Целмы «Песня мира», решенный в едином декоративном ключе. Живописные фигуры поющих, объединенные общим эмоциональным настроем, соединены в крепко спаянную композицию. Выразительна цветовая разработка поверхности гобелена — за счет соединения теплых и холодных тонов, ритмизованных тональных переходов художница передает одновременно и радость поющих, и их тревогу за судьбы мира. Композиция В. Янсоне «Молотьба» навеяна мотивами фольклорного праздника. В не лишенном декоративных качеств гобелене Р. Богустовой «Плоды земли» беспокоит какая-то гипертрофия изобразительного мотива.
Праздничный, мажорный настрой присущ гобелену В. Ершовой (Душанбе) «Виноградная лоза» — он и в непосредственности танца девушки, и в витиеватом узорном плетении виноградных ветвей. Орнаментально организован и гобелен В. Цирцумия (Тбилиси) «Солнце», волнообразные тональные переходы его живописно решенной композиции создают впечатление оживающего под лучами солнца пространства пейзажа.
Большинство остальных работ этого раздела, технически выполненных добротно и профессионально, отличали некоторая стереотипность и сходство используемых сюжетов, мотивов, традиционность символики, иллюстративный подход к решению темы, а порой и однообразное цветопластическое решение. Существенно обедняло экспозицию отсутствие жанра объемно-пространственного гобелена, в котором сама конструктивная основа композиции создает возможности для многообразного восприятия природного мира.
Центральная часть выставочного пространства была отдана стеклу. Этот загадочный и поэтический материал способен создавать образы, вызывающие богатые ассоциации, он восприимчив к неожиданным метаморфозам. Художники, работающие со стеклом, выявляют его живое дыхание, пластическую податливость в развитии образа, то есть те понятия, которые соотносятся с самими природными процессами. Н. Воронов в своей статье «Эволюция формы» выделяет два наиболее значительных направления в области формообразования стекла — изобразительно-ассоциативное и «чистая форма» («ДИ СССР», № 5, 1981). Как бы в подтверждение этого теоретического положения художники продемонстрировали дальнейшее развитие названных направлений. Привлекательность работ А. Степановой, В. Шевченко, И. Маршумовой, Л. Уртаевой, А. Михалева и А. Воронцовой — в их органичном соответствии природным формам, в свободе обращения с материалом и декоративной насыщенности. Внутреннее пространство стекла в композициях «Пробуждение» В. Шевченко (Вышний Волочек) и «Плоды земли» И. Маршумовой (Калинин) предстает неким источником энергии, способным к созданию новых пластических форм. Под его пульсирующим напором преображается и развивается образ, каждый последующий объем связан с предыдущим и в то же время являет свою качественно новую форму — в этом видится идея развития, присущая самой природе. У А. Степановой (Москва) в композиции «Огни гор» эту роль берет на себя цвет — насыщенный и углубленный, формирующий пластически-живописный строй ее композиции. Новые возможности решения пространства дают работы А. Иванова (Ленинград), Л. Савельевой (Москва), Б. Федорова (Калинин).

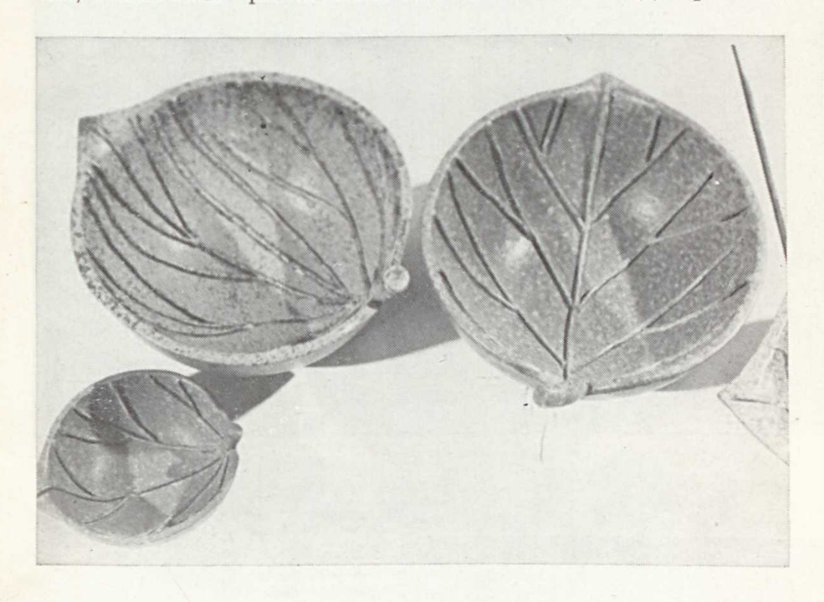


В выразительных светло-коричневых «воздушных» объемах А. Иванова выявлены стихийность и непредсказуемость самой природы. Через напряженность самой формы, через динамичную, сочетающуюся с логикой композиционного построения гравировку решает художник тему взаимоотношения человека и животного мира. Композиция Б. Федорова «Посвящение пролетарке» — память о суровых 20-х годах: в строгих линиях ее лаконичных форм проступают приметы этого времени.
Органичное слияние формы, цвета и росписи свойственно работам Л. Савельевой (Москва). Основой ее композиции «Торжествуй мир на земле» являются три группы высоких ваз. Интенсивный синий цвет звучит тревожно и напряженно. Поэтичность этим формам придает изысканная роспись, где ярко выделены отдельные мотивы: руки, лицо, цветок.
Интерес к оптическим свойствам «чистой формы» стекла обнаруживают работы Н. Андреевой (Б. Вишера) и Н. Урядовой (Моск-

ва). В композиции Н. Урядовой «Бездна звезд полна» сама монолитная масса желтовато-коричневого стекла становится метафорой пространства — глубинного, таинственного и манящего.
Н. Андреева выстраивает композицию «Летом» из прозрачных, тронутых тонкой графической росписью завитков, где возможность композиционного варьирования предполагает активность зрительного восприятия.
В экспозиции достаточно широко была представлена керамика. Работы, разные по своим художественным достоинствам, свидетельствуют о богатстве керамических техник, о многообразии подходов к формообразованию, о пластических и изобразительных возможностях материала.
Поиски эстонских мастеров сосредоточены в основном на многослойном восприятии природных форм. Объектом внимания художников являются сами природные процессы, а основой образов — декоративное переосмысление природных форм: листья, напоминающие гигантские чаши (И. Ныгес «Каменные листья»), бабочки в окружении серых городских труб (Н. Усталу «Бабочки»), скульптурно застывшие цветы (Л. Йыэтс «Колокольчики»). Порой в работы эстонских мастеров врывается тема ностальгии по утраченной природной гармонии — возникает земля, обугленная палящим солнцем (Х. Видевик «Засушливая земля») или похожая на безжизненный кратер вулкана (А. Соапс «Жаждущая земля»). Художники много экспериментируют в области технологии, осваивая новые приемы обжига материала. Обращает на себя внимание монохромность этих работ, почти полное отсутствие в них росписи.
Природные сюжеты обыгрывают в своих композициях Э. Токтоганов (Фрунзе) «Горный мотив», С. Лукшас (Вильнюс) «Ритмы земли». Следует отметить работу С. Лукшас, где строгость простых шарообразных объемов дополняется ритмичной росписью.
Другим источником формообразования для художников служит обращение к народной керамике. Повторяя или варьируя традиционный образ, керамисты стремятся передать, выразить духовное начало, присущее народному искусству. Здесь прежде всего хочется выделить лаконичные по форме, цельные в своей пластике и живописно оформленные талантливой рукой мастера «Кружки для лекарственных трав» Х. Кумы (Таллин). Интересны «Банки для кухни» Н. Туркина (Москва), выполненные в технике майолики. В роспись художник вводит традиционные лубочные мотивы, привлекающие трогательностью и простодушной наивностью. Декоративны образцы украинской керамистки Г. Ошуркевич (Львов) — «Вазоны и птицы».
Из значительного числа экспонируемых на выставке декоративных ваз и сосудов наиболее интересными представляются работы Н. Колесовой (Москва) «Формы — сосуды», выполненные в фаянсе на гончарном круге, где художница варьирует пропорции объемов, и живописно расписанная ангобами и эмалью «Декоративная ваза» Л. Ковалевич (Львов).
В. Гориславцев (Ленинград) представил на выставке большую серию декоративных фаянсовых блюд «Телецкое озеро». Сама плавно вогнутая форма блюда создает определенную глубину и перспективу пространства, в которой органично воспринимаются и пейзаж, и натюрморт, и интерьер.
Традиционно высокий уровень фарфоровых сервизов показали мастера Дулева. Работы В. Яснецова, Т. Захарова, Н. Роповой отличали органичное чувство материала, выверенность пропорций изделий, многообразие оттенков кистевой росписи. Выразителен сервиз «Хлеб» ленинградских художников Е. Маевой и С. Яковлевой — насыщенная, ритмичная роспись стилистически близка образцам агитационного фарфора.
Сервиз Б. Калиты (Вербилки) «Мое Подмосковье» вызывает в памяти образы древнерусских архитектурных ансамблей. Сама форма предметов на высоких четырехгранных подставках воспринимается очень скульптурно. Белый фон композиции с нежной зеленовато-голубой росписью органично дополняет лирический образ, созданный художником. Традиционный стиль росписи фаянса с использованием пейзажных и фольклорных мотивов показали мастера Конакова — Н. Коковихин, В. Шинкаренко, Н. Лепкалюк, А. Хазапов.
Несколько однообразно прозвучал на выставке раздел изделий из кожи. Отсутствие в экспозиции чисто декоративных предметов — были представлены лишь переплеты книг — не позволило проследить общую картину состояния этого вида декоративно-прикладного искусства.
Небольшим был и раздел ювелирного искусства, экспонаты которого отличались цельностью пластического решения, общей элегантностью стилистики.
Традиционно высокий уровень большинства представленных на выставке работ тем не менее не смог скрыть недостатков экспозиции в целом. Она носила фрагментарный характер, отражая лишь отдельные направления в решении предложенной темы. Устроители выставки сосредоточили свое внимание в основном на работах, раскрывающих многообразие природных явлений, а непосредственно сельская тематика, развитие традиций народного крестьянского творчества в современном декоративном искусстве прозвучали эпизодично, были представлены малым числом работ.
С другой стороны, на выставке были произведения, интересные по своему образному и пластическому решению, но имеющие весьма приблизительное отношение к заявленной теме, хотя тема «Земля и люди» — глобальна по своему охвату, но сложившаяся традиция предусматривает ее рассмотрение в рамках темы «природа и сельская жизнь».
Существенно обедняло экспозицию отсутствие в ней некоторых направлений и центров,— в частности, малое представительство Ленинграда,— определяющих уровень декоративного искусства в целом,- явно не хватало работ ряда художников, заявленных в каталоге, но не представленных на выставке.

*

В отличие от раздела декоративно-прикладного искусства, где главная тема выставки прозвучала достаточно расплывчато и фрагментарно, создатели экспозиции раздела дизайна, оформительского искусства и наглядной агитации старались максимально приблизить тему выставки к конкретным потребностям села, охватить все направления, формирующие в конечном счете художественную концепцию сельской среды. Создание такого рода комплексной экспозиции безусловно требует большой и серьезной работы, степень и объем которой расходятся с короткими сроками, отпущенными устроителями выставки на формирование раздела. Это тем более удивительно, что раздел дизайна уже на протяжении пяти лет стал непременным и полноправным участником всесоюзных и всероссийских выставок. В целом раздел ставил задачу определить новые веяния, проникающие в сельскую среду, связать это с историческим прошлым села, осознать культурную и духовную ценность прошлого. Через многообразие художественных решений, индивидуальных концепций и стилей рассматривалась на выставке тема села.
Одно из центральных мест в экспозиции занимали проекты создания комплексной архитектурно-пространственной сельской среды, наиболее цельно представленные в двух работах Сенежской студии «Комплексный проект благоустройства города Пушкина» (художественный руководитель М. Коник, научный руководитель О. Генисаретский), «Проект реконструкции и благоустройства центральной усадьбы совхоза «Сергиевский» (художественный руководитель Е. Розенблюм) и проект «Художественная реконструкция деревни Федоскино» (художественный руководитель М. Коханов). Хотя первый проект непосредственно не связан с сельской темой, но заложенные в нем идеи — ценности земли, взаимоотношения человека и природы, воздействие природы на творчество людей — безусловно органичны в рамках данной выставки.
Центральной идеей проекта совхоза «Сергиевский» является осознание земли не только как средства производства, но как некоего культурного и духовного идеала. Авторы предлагают в центре совхоза разбить парк в традициях русского классицизма, исторически всегда являвшийся центром усадьбы, и уже вокруг него формировать жилую, промышленную, административную и культурную зоны. В проекте «Федоскино» авторы стремятся к сохранению, реконструкции и реставрации элементов старой архитектуры, причем не исторических памятников, а простых деревенских домов. Применительно к Федоскину это важно еще и потому, что сейчас остро стоит вопрос о судьбе народных промыслов и одной из главных причин снижения их художественного уровня специалисты видят в разрушении условий



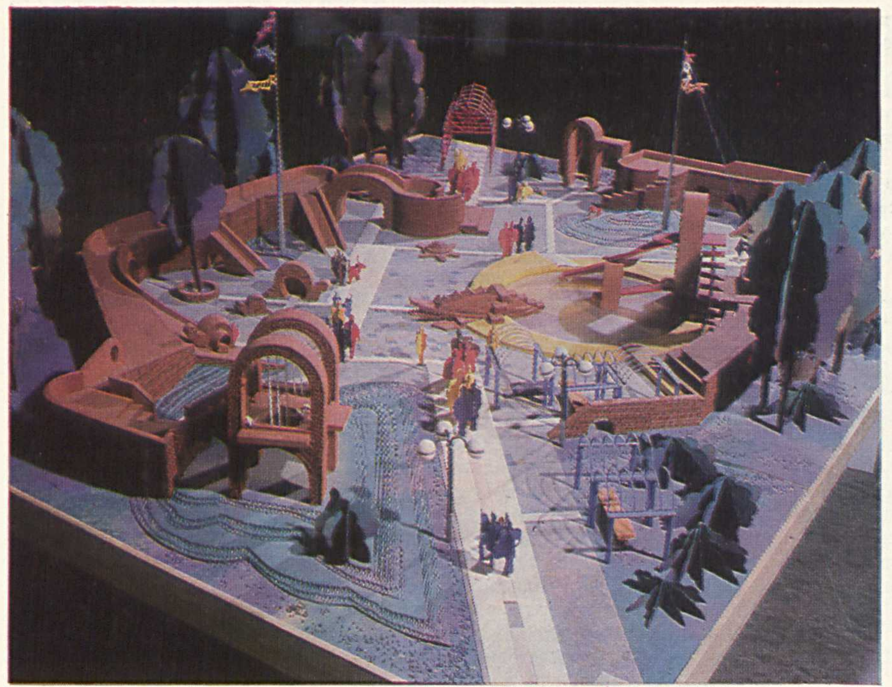


На стр. 6
Б. Федоров
«Посвящение пролетарке». Стекло
Калинин

Н. Колесова
«Формы-сосуды»
Фаянс. Москва

И. Ныгес
«Каменные листья»
Керамика. Таллин

М. Мельничук
«Гончар». Терракота
Унгены













Е. Титова,
В. Шепетильников
Проект детской игровой площадки для колхоза им. Ленина Краснодарского края
Макет. Москва

А Целма
Часть триптиха «Песня мира»
Гобелен. Рига

Фрагмент раздела дизайна. Костюм. Сельхозмашины

В. Цирцумия
Солнце. Гобелен
Тбилиси

В. Яснецов
Декоративный комплект «Март»
Фарфор. Дулево

К. Егизарян
Колхозный рынок
Фрагмент. Гобелен
Ереван

На стр. 9
Фрагмент экспозиции раздела дизайна

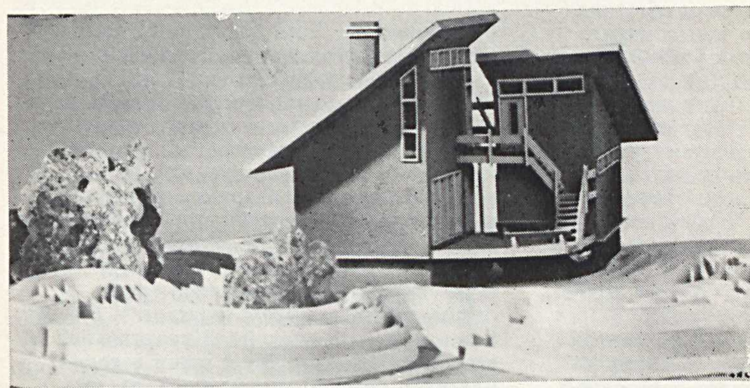
В. Варонкевич,
И. Сурмаческий
Проект планирования и благоустройства садовых домиков «Сябры». Макет
Минск

Фрагмент раздела дизайна. Образцы бытовой техники

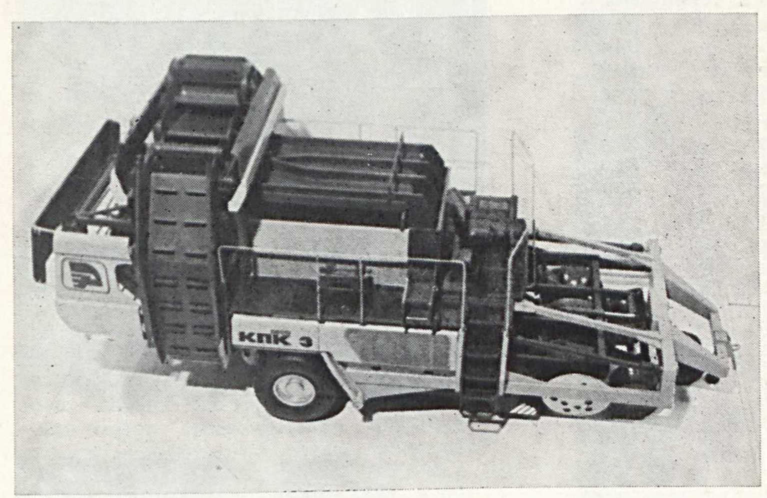
Г. Сыщенко,
Т. Хайров, И. Якушев
Проект прицепа картофелеуборочного комбайна. Макет
Москва

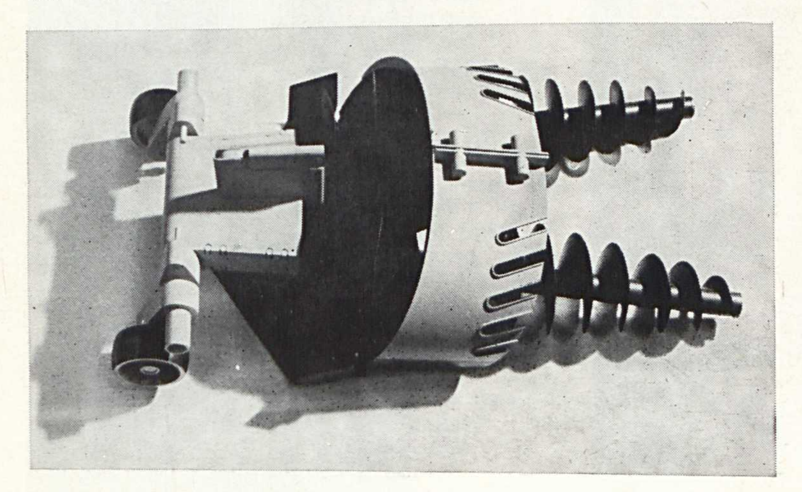
Ю. Коноплев
Проект шнекового плуга. Макет. Москва











традиционного быта.

Из многочисленного ряда представленных на выставке реализованных проектов интересными выглядят работы эстонских и латвийских художников. Они привлекают логикой и изобретательностью в организации пространства, использованием в архитектурном облике разнообразных стилей и народных крестьянских традиций; информативностью и убедительностью решения интерьеров, позволяющих легко и быстро ориентироваться в них; введением игрового начала в интерьеры детских садов и яслей; использованием богатых традиций декоративного искусства.

Положительным в создании культурного облика современного села можно считать возникновение широкой сети музеев, тематика которых максимально приближена к сельским проблемам или отражает историю данного края. Во многом именно через музеи наследие прошлого способно получить глубокую историческую оценку, более глубокий человеческий смысл. Идея безусловно хороша. Но в большинстве представленных проектов — даже не на стадии их реализации, но еще в художественном осмыслении — она часто приобретает стереотипные черты. Вот проектный макет музея им. А. В. Горшкова в колхозе «Большевик» Владимирской области (А. Тавризов и Т. Федичкина): традиционное решение пространства экспозиции, обычное размещение экспонатов — по периметру на стендах из оргстекла, непременные стенды в центре зала. Замкнутая режиссура такого музея, вероятно, способна дать определенную информацию, но вряд ли решит ту сложную культурологическую задачу, которая содержится в самой идее создания музея.

Сложным жанром современного проектирования является создание праздничной и игровой среды — здесь ощущается потребность в новых формах, в новом подходе. Выразительный пример быстрой и радикальной трансформации будничной среды в праздничную дают «Дни искусства-83» в Риге. Привлекательность работ Р. Фаерштейна — в их красочности, динамичности, многоцветии. За счет легко трансформирующихся элементов и площадок, использования тканей и простых деревянных конструкций пространство способно качественно преображаться. Эстетику русского балагана используют А. Матин и В. Рафаилов (проект оформления праздника «Проводы русской зимы»). Основой проекта художественного решения зоны аттракционов ЦПКиО им. Горького (Е. Новиков, В. Евстигнеев, С. Моисеенко) стало использование принципа «сказочного городка». Художники стремились к единству всех элементов оформления, удачно используя стилизацию средневекового замка и дополняя его моделями старинных галер, пушек, колясок. Подъемные лестницы, подвесные мосты, разнообразные переходы создают возможности для интересной, захватывающей игры. Иной конструктивный принцип решения пространства детской площадки предлагают Е. Титова и В. Шепетильников. Фантазией и изобретательностью привлекают в их работе скульптуры зверей.

Раздел индустриального дизайна был интересен прежде всего широтой охвата темы — здесь было представлено практически все, что сопровождает труд и быт человека села, начиная от сельскохозяйственных машин и кончая закладкой для книги. Художественному облику большинства представленных работ свойственны лаконичная, современная форма, корректное использование материала, чувство пропорций, смелое введение цвета. Но при этом новых концептуальных решений выставка не показала — с разной степенью варьировался уже традиционный образ, некий модуль формы, встречающийся в работах и десятилетней давности. Более наглядно это проявилось в электроприборах, менее — в моделях транспортных средств. Стереотипность этих произведений не позволяет выявить ни творческой позиции художника, ни особенностей той среды, для которой они созданы (например, представленные проекты телевизора, телефона органичнее видятся в деловом офисе, нежели в интерьере сельской квартиры).

Кто бесспорно показал высокий уровень творчества, оригинальные художественные решения — это художники промграфики. Выработанная ими определенная знаковая система выстроена логично и изобретательно, где каждый элемент и символ несет в себе глубокую и насыщенную информацию и в то же время легко и быстро прочитывается. В ряде работ художники стремятся показать не просто объект, а разрабатывают фирменный стиль того или иного предприятия, становящийся образным ключом к пониманию направления деятельности фирмы. Наиболее интересны в этом отношении работы московских художников по разработке фирменных стилей восьми объединений Государственного комитета СССР по внешним экономическим связям и созданный А. Троянкером фирменный стиль издательства «Книга». Эти работы отличают высокая культура графического шрифта, насыщенность и плотность информации, удачное сочетание непосредственно информативной части и нейтрального фона, не перегружающее зрительное восприятие.

Фирменные знаки все настойчивее проникают и в сельскую среду, отражая хозяйственную ориентацию колхозов и совхозов (работы К. Гвалды, К. Рахонаса, К. Швецкаускаса). Создаются фирменные знаки музеев (работа Р. Розите). Область деятельности художников промграфики постоянно расширяется — она включает создание информационных блоков, тематических подборок, программ, наборов календарей.

Раздел костюма был одним из тех разделов, где произошло полное слияние замысла и реализации в творчестве.

Опыт нынешней экспозиции состоит прежде всего в том, что она наметила целый ряд тенденций в решении сельской темы, одни из которых получили яркое и многообразное развитие, другие — остались пока в тени, не найдя своего художника. Выставка ушла в прошлое. Но, наверное, уже сегодня в мастерских оживают тени будущих образов, которые на следующей выставке заставят удивиться и задуматься.

Театр на Таганке

Евгений Асс

Архитекторы: А. Анисимов, Ю. Гнедовский, Б. Таранцев
Инженеры: В. Белицкий, И. Герасимов, Р. Мурашкин
Технология театра: Н. Дупак

Есть два очевидных внешних обстоятельства, повлиявших на архитектуру этого здания, — этико-эстетическая программа труппы театра и место в городе. Есть и еще одно, возможно, наиболее существенное, как бы внутреннее обстоятельство — этико-эстетическая программа авторов-архитекторов, в которой сказались коренные идейные сдвиги в архитектуре 70-х годов, благодаря которой оказалось возможным адекватно отреагировать на специфические внешние обстоятельства.

Я бы определил изменения в архитектурной идеологии 70-х годов как переход от со-временности к у-местности. Разумеется, такой переход не означает полного разрыва с архитектурным языком, сложившимся в нашем веке, но этот язык перестает быть формальной самоцелью, а становится живым средством общения в сложном архитектурном конгломерате реального города. Этот язык уже не столь категоричен и декларативен, он приноравливается к местным диалектам, обогащается исторической лексикой, не чурается жаргона. В то же время уместность не следует понимать только как соответствие месту: это слово означает также «кстати, к случаю, к обстоятельствам» (В. Даль). То есть, в определенном смысле, это новый взгляд на функциональность, на образ, на форму — на все то, что составляет суть архитектуры.

Подтверждением того, что авторы театра на Таганке исповедуют идеи «уместной архитектуры», может служить заголовок статьи А. Анисимова в журнале «Архитектура СССР» (№ 2, 1984): «Театр на Таганке. Судьба старого Московского квартала». Для архитекторов важен не театр сам по себе как здание или как коллектив, а театр как часть старого квартала, часть города, как этап его судьбы, его культурной истории. Эти ощущения пронизывают всю архитектуру театра.



Прежде всего это здание не стремится быть зданием. Хотя это единый архитектурный организм, его расчленение на элементы, сама их пластика направлены на то, чтобы он приобрел сложный множественный, как бы составной характер, которым отличается обычный городской квартал. И это, действительно, не дом, а целый московский квартал с пульсирующим ритмом, масштабными перебивками, динамичным силуэтом. Может быть, облик этого квартала кажется чересчур агрессивным для московской среды — острые углы, выступы, консоли — все это не свойственно спокойной квартальной застройке Москвы. Но я вижу в такой пластике особый смысл; здесь то, что составляет внутренний, спрятанный за благополучием фасадов дворовый мир московского квартала, как бы вывернутый вовне. Кирпичные брандмауэры с более или менее случайной россыпью проемов, непредсказуемые изломы плоскости, странные нависания форм, которым московские дворы обязаны своим особым обаянием, превращены в парадную тему. Таким образом, то, что обычно трактуется как «низкое» и «черное», хотя и состав-

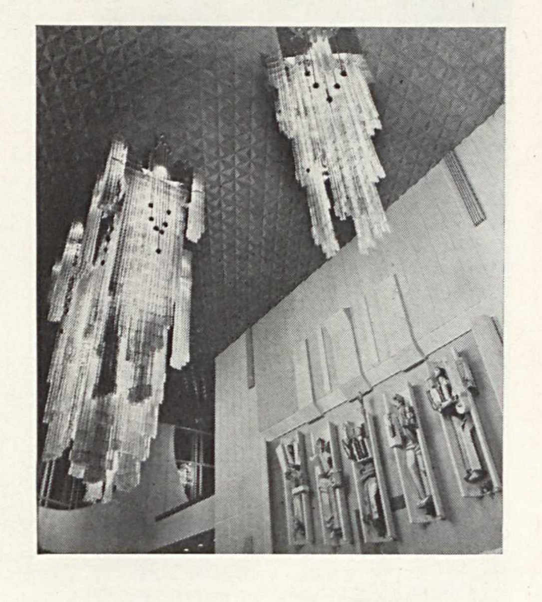
---

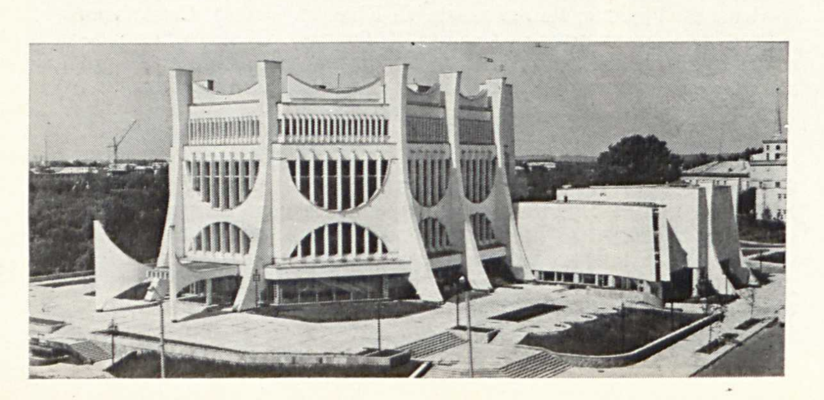
Театр в Гродно

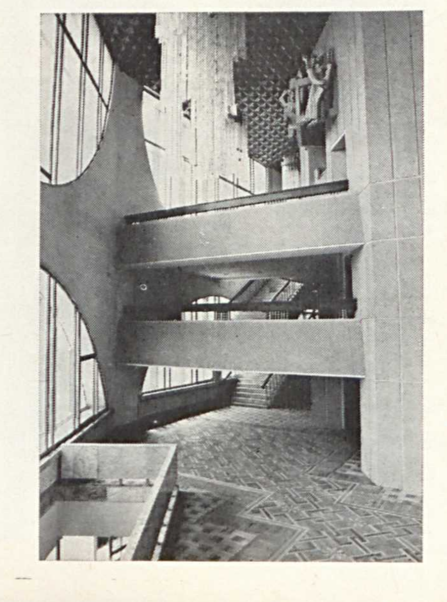
Виктория Лебедева

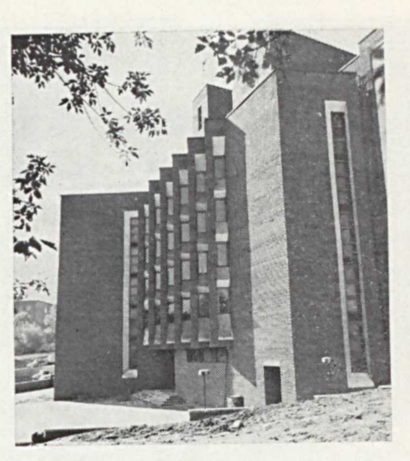
Архитектор: Г. К. Мочульский
Авторы композиций в главном фойе художники: И. И. Лаврова, И. В. Пчельников
Авторы люстр художники: Г. К. Асадов, Г. В. Буралкин, С. Ф. Поляков, А. И. Солятицкий
Автор росписи кулуаров малого зала художник: В. П. Неклюдов

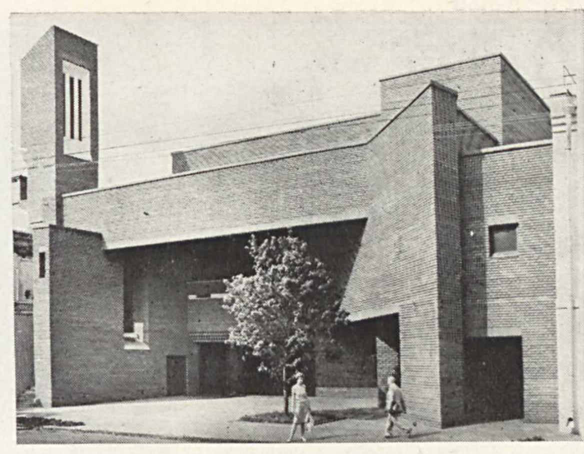
В Гродно построен новый театр. Стоит он в Старом городе, на высоком берегу Немана, на месте давно разрушенного монастыря. Театр виден отовсюду, его объем нарядной короной венчает холм. Он окружен просторными террасами, с которых открываются панорамы города и реки. Подсвеченные фонтаны и декоративные растения придают этому месту торжественность. Пространство вокруг театра предназначено быть не просто хорошо оформленным парадным подъездом, но и местом прогулок, видовой площадкой. Оно заменяет недостающую в









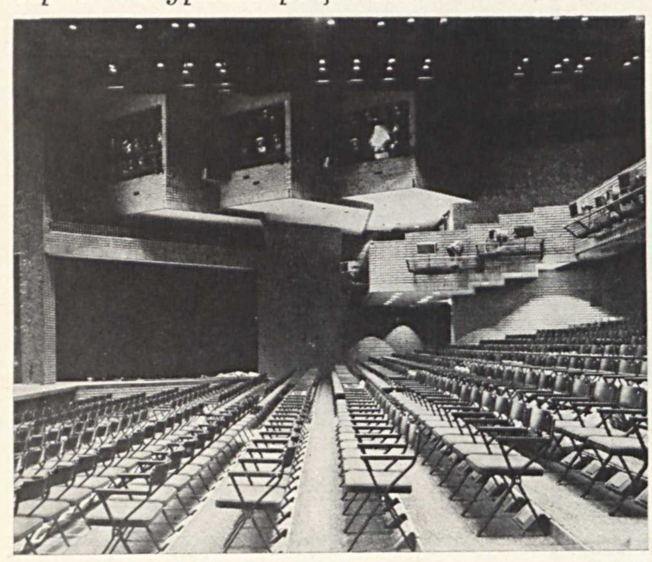


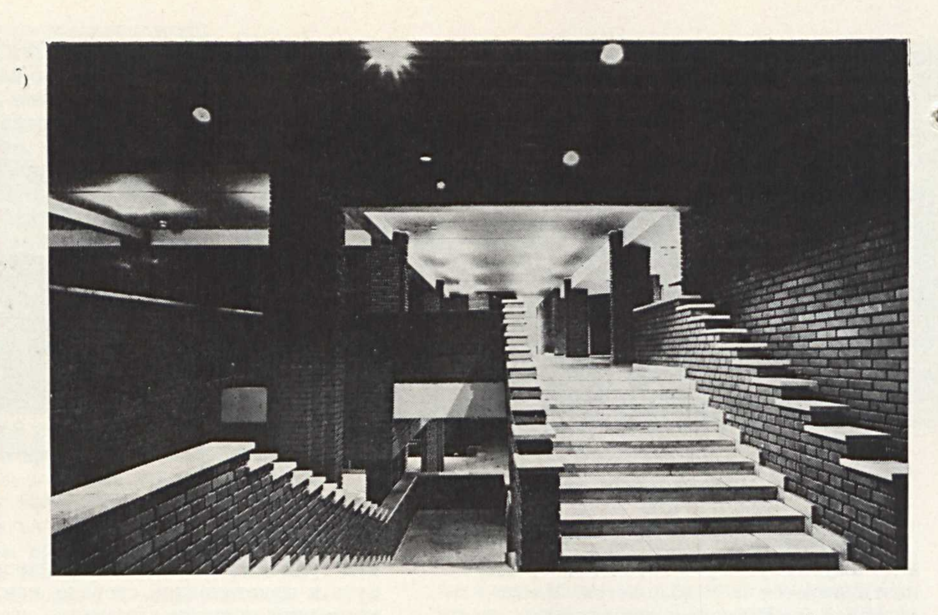
ляет глубинную суть городской среды, поэтизируется и возвышается. Многочастная, конфликтная «скульптура» театра выходит на одну из самых симпатичных в прошлом московских площадей. Сегодня, к сожалению, назвать этот транспортный узел площадью можно лишь условно. И столь же условно можно сформулировать принципы отношения какого бы то ни было нового здания к этому странному пространственному объекту. С театром ошибки не произошло. Он не претендует на решение всего пространства Таганки, но точно и честно решает собственную локальную задачу организации важного угла площади и прилегающей к нему среды. И в то же время здание откликается на крупные градостроительные проблемы — связывает площадь с Садовым кольцом, фиксирует панорамные точки зрения.
Активная градостроительная роль театра во многом объясняется его интенсивным цветом. Выбор красного кирпича как основного строительного материала можно трактовать по-разному: как следование традиции московского зодчества, как путь к пластической свободе, как некий этический принцип. Очевидно, что не последнюю роль в этом выборе сыграло соседство с церковью Николы на Болванах. В некотором смысле соседство памятника с подобной ему по колориту массой могло бы ему повредить, — правда, в данном случае этого, к счастью, не происходит. Но если уж говорить о подобии, то я склонен видеть в нем подсознательный символический жест — стремление уравнять культурные значения двух соседствующих сооружений.
И все же главными, на мой взгляд, следует признать эстетические основы в использовании кирпича. Кирпич — это минимальный строительный модуль, материал на все времена, кирпич — это суть стены, ее толща и ее лицо, кирпич — это символ бескомпромиссной архитектурной честности, кирпич — это простота, скромность и хороший вкус, кирпич — это, наконец, рукотворность, теплота и человечность. В таком своем качестве кирпич стал объединяющей темой для целого архитектурного направления 60—70-х годов — нового брутализма. (Кстати, не случайно Р. Бэнем подзаголовком к своей книге об этом движении поставил вопрос: «этика или эстетика?») Архитектура нового театра продолжает бруталистскую традицию применения грубого необработанного материала, возведенного в ранг самостоятельной художественной ценности.
В русле той же традиции — использование материала наружных стен в интерьере. Этот прием в данном случае приобретает дополнительный смысл — чрезвычайно важный для понимания всей архитектурной концепции. Нам дают понять, что внутреннее пространство театра неотделимо от города. Интерьер трактуется не как изолированный мир, а как часть городской среды как фрагмент городского общественного пространства, предельно демократичного по своей сути. Авторы как бы умышленно ведут борьбу с интерьерностью, пытаясь смоделировать во внутреннем пространстве здания конфликтную эсте-

---

городе набережную, собирающую в хорошую погоду множество людей.
Мысль о том, что в Гродно построен театр, не только радует, но и настораживает. В самом деле, город со сложившейся исторической застройкой, богатый архитектурными памятниками, получает сооружение, столь активное по зрительному образу, что оно либо может стать одной из доминант городской структуры, либо будет звучать в ней грубым диссонансом. А между тем город нуждается в современном эстетическом центре, который бы концентрировал внимание, притягивал взгляды. Новый театр в Гродно — это самое крупное учреждение культуры в городе.
Итак, хорошо это или плохо — появление театра именно в старом Гродно?
Не деформирует ли он облик города?
Попробуем разобраться в этих вопросах.
Гродно — город по преимуществу барочный. Главные его архитектурные памятники являют собой примеры развитого барокко — мощная подвижная пластика стен, раскрепощенные фронтоны и карнизы, скульптура возле портиков, в нишах, на фасадах. Новый театр—легкий, стены его кажутся невесомыми, белый цвет облицовочного песчаника подчеркивает впечатление бесплотности. Просторные полуциркульные окна соединяют внутреннее пространство здания с окружающей средой. Казалось бы, все это принципиально противоположно архитектурной концепции барокко и должно быть чуждо городу. А между тем архитектурно-пластический замысел откликается на тему барокко. В обоих случаях значительная роль в эстетическом восприятии сооружений отведена скульптуре.
Этот принцип по-разному трактуется в исторической и современной архитектуре. Пластической наполненности, динамике барокко, скульптуре на фасадах современное здание противопоставляет легкость статичных конструкций, внутри







тику старых московских кварталов. Концепция интерьера как городского пространства обострена до предела в огромном окне зрительного зала, выходящем на площадь. Это окно возникло по замыслу режиссера, но оно абсолютно органично для всей пространственной концепции театра. Более того, оно может быть понято как фокусная точка, в которой пересекаются архитектурные принципы с художественной программой театральной труппы — в понимании идеи театра. Интерьер — это город, а город — весь, насквозь — есть театр. Игровые ситуации могут разворачиваться в любой точке. «Все сооружение представлялось в виде непрерывной цепи потенциальных игровых площадок»— так сами авторы комментируют этот принцип. В этой театральной среде зрительный зал ничем не отличается от остальных зрительских помещений, кроме размеров. В нем нет ни пышных деталей, ни специальных эффектов. Это просто главная площадь всего театрального города. Таким образом, в пространстве театра утверждаются принципиально иные отношения зритель — актер. Они заявлены даже в том, что здесь нет традиционного разделения на «черную» и «белую» половины. Рабочие помещения ни по качествам пространства, ни по характеру отделки не отличаются от зрительских. Театр не тайна, не чудо, сокрытое за занавесом, театр — это мастерская, в которой искусство рождается в результате сосредоточенной совместной работы актера и зрителя.

Такой эмоциональной атмосферой наполнено пространство театра, и вся архитектура подчинена ей и работает на нее. Архитектурная композиция интерьера разворачивается как увлекательный пространственный сюжет через чередование пространств широких и узких, низких и высоких, светлых и темных. Наивысшего напряжения архитектурная драма достигает в тесном кулуаре, где тяжелый массив галереи второго этажа повисает как скульптурный фриз, поддерживаемый спаренными наклонными балками. Этот момент относится к разряду таких архитектурных коллизий, в которых проблема, кажущаяся неразрешимой, разрешается не путем ее упрощения, а еще большего усложнения. Это пример несомненного профессионального мастерства, владения архитектурной формой в ее художественном значении.

Вообще в здании театра, при всей простоте и даже скупости средств (а скорее благодаря этому), художественная сущность архитектуры как таковой воспринимается особенно остро. Любое произведение искусства есть самостоятельный мир. Театр на Таганке сложился в такой целостный мир, созданный собственными средствами архитектуры — от целого до деталей. Для его создания не потребовалось никаких дополнительных художественных форм, то есть привнесения новых, иных самостоятельных миров.

которых находятся развитые скульптурные формы.

Барочные здания — это как бы скульптура в городе. Театр также несет в город скульптуру — только она заключена в просматриваемый насквозь архитектурный футляр. Окна-арки придают изобразительным элементам интерьеров композиционную законченность.

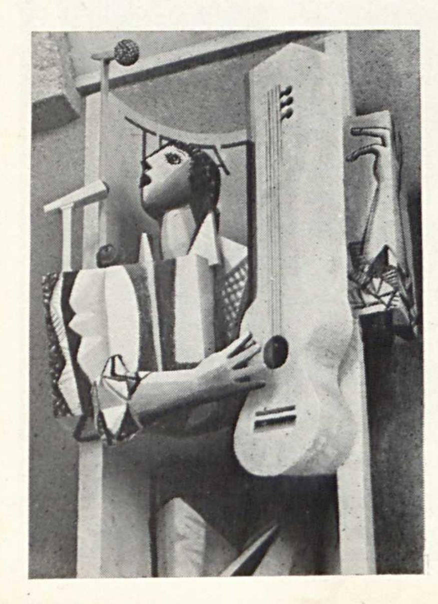
Скульптурная группа «Пегас», которую вскоре установят над портиком, вводит зрителя в мир пластической игры, разворачивающейся затем в интерьерах театра. Днем рельефы внутри здания могут рассмотреть лишь те, кто пришел погулять на обзорные площадки возле театра. Зато вечером, когда загораются многометровые люстры, цветные композиции с активной динамикой форм, с мощными выносами обретают качества градообразующей доминанты. Светящийся объем, приподнятый над городом и содержащий внутри себя нечто необычное, не сразу прочитываемое взглядом, таинственное и нарядно-игровое,— так воспринимается театр издалека, такова его роль в городской среде.

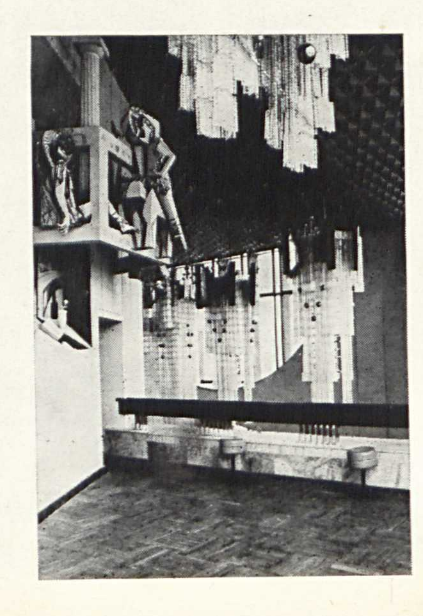
Театр открыт в город, театр входит в город. Но и город входит в театр. Сквозь аркаду окон панорама становится чередой сменяющих друг друга живых картин.

Открываются виды на три барочных костела, видны Неман, суета улиц и зелень бульваров.

Здание, концентрирующее внимание, привлекающее не только своей прямой функциональной предназначенностью, но и как место общественной жизни города, — такова градостроительная тема гродненского театра. И не случайно художники, работавшие в театре, мечтают о массовых действиях, которые могут быть развернуты сначала на просторных террасах у входа в театр, затем — в его обширных фойе и зрительном зале, а потом, может быть, вновь — в фойе, где лепные куклы разыгрывают свой вечный спектакль, где уже зажжены люстры, а в окнах виден пейзаж ночного города.

Театр можно сравнить с прозрачной шкатулкой — и то, что находится внутри — одновременно как бы находится и снаружи — так выявлено, акцентировано, освещено пластическое наполнение интерьеров. Таков был замысел архитектора. Так подошли к своей работе и художники. Пчельников говорит: «Автор проекта спрятал сценическую коробку внутрь здания, и от этого фойе театра оказалось необычно высоким. За стеклянными стенами находится сооружение

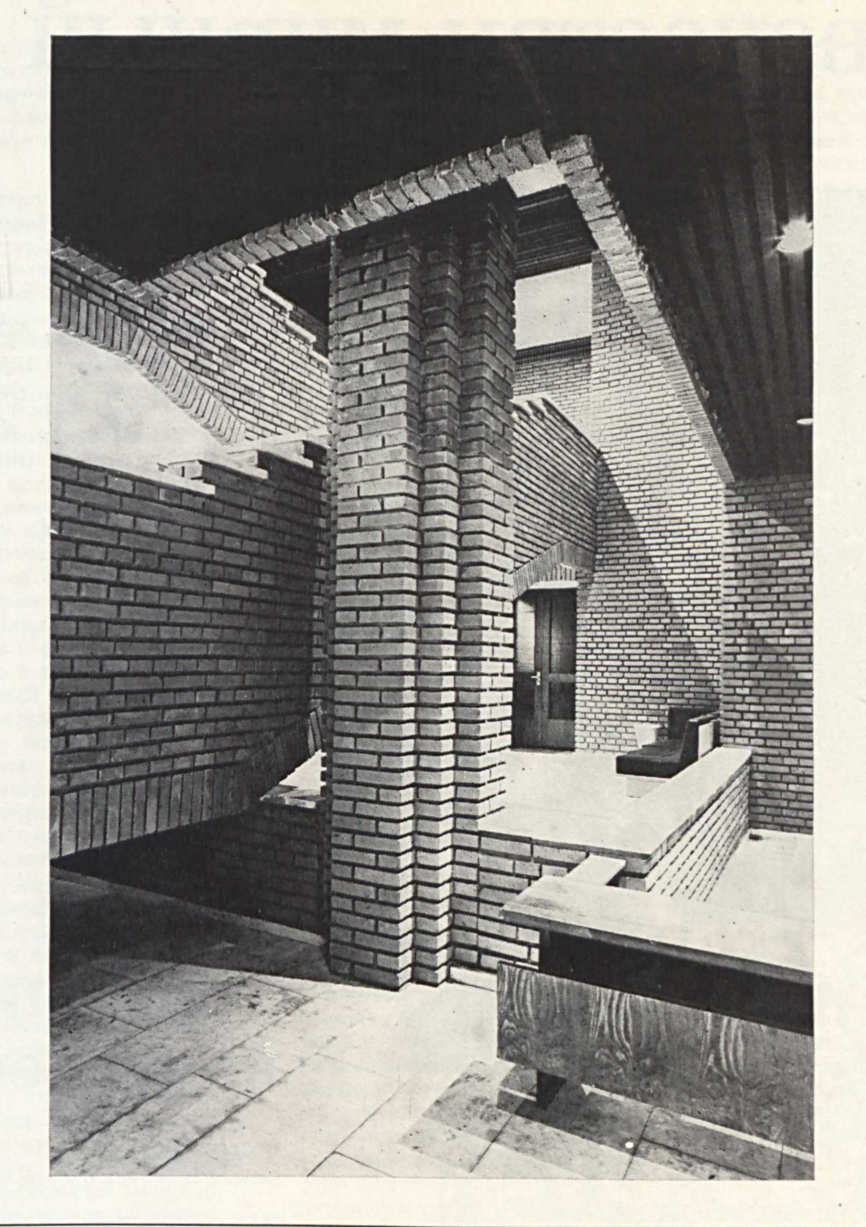












В театре на Таганке нет скульптур, рельефов и мозаик, в сотый раз повествующих об истории мирового театра, нет дежурных арлекинов, нет и ставших уже почти обязательными античных масок. Есть, правда, две многозначительные пластические детали: реликвии прошлого, символы преемственности, духи места — штукатурный фронтон старого здания на фасаде и белокаменный наличник, найденный во время строительства в фойе. Они исправно выполняют свои декоративную и символическую функции.
При всем том нельзя утверждать, что произведения искусства противопоказаны интерьерам театра. Однако мне кажется, что есть только один способ достижения «синтеза» — создание абсолютно целостной, единой по философским, этическим и эстетическим основаниям пространственной системы, примером чему может служить новое здание театра на Таганке.

размером в четырехэтажный дом. Мы должны были работать в интерьере по законам, характерным для фасадов. Это и определило выбор пластических средств. Материалом, цветом, способом моделирования мы стремились максимально приблизить свои работы к архитектуре. Рельефы выполнены из строительных материалов — бетон, гипс, цветные штукатурки. Большие цветные плоскости и крупные, стремящиеся к простым геометрическим формам объемы являются частью наших композиций и одновременно — частью архитектурного пространства. Фигуры мы тоже стремились сконструировать из простых объемов. И только цвет, а вернее — живописная графика возвращала наши пространственные композиции в интерьерный масштаб. В этой работе мы ощутили себя в первую очередь конструкторами своей, малой архитектуры. Мы стремились создать архитектуру в архитектуре».
«Это архитектура в архитектуре — но это и театр в театре, — добавляет Лаврова. — Мы чувствовали себя режиссерами, а не только художниками. Высокое пространство фойе с бесконечными лестницами, поворотами, создающее множество точек обозрения для движущейся публики, огромные расстояния в высоту и никаких в ширину — все эти условия нашей работы и захватывали, и диктовали. Поэтому мы выстраивали свои объемно-пространственные композиции, как мизансцены, рассчитывали несколько зрительных вариантов каждой композиции, вынося их на консолях, вознося над головами или, в узких кулуарах, где нет фронтальных точек зрения, вдвигая в стены под сложными углами. Мы мечтали о простой выразительности площадного театра».
Таковы были задачи и намерения художников. Что же получилось, какое впечатление возникает у человека, приближающегося к театру, входящего в его интерьеры, поднимающегося по многомаршевым лестницам?
Во время спектаклей в театре горят люстры. Установленные по всему периметру театрального фойе, они создают первое впечатление праздника, тайны, театрализованного действа. Люстры напоминают раздвинутый театральный занавес — световой арлекин, каскады ниспадающих светящихся фестонов. Небольшой модуль хрустальных элементов, составляющих композицию светильников, дробит световые потоки, хрустальные искры разбрызгиваются по всему пространству фойе, от их радостной игры оконные ниши кажутся затянутыми бархатом, меняющим свой цвет от голубого до черного. Но и днем, когда свет не включен, люстры выразительны. Белый легкий поток, обрамляющий изобразительные композиции главного фойе.
Этих композиций — пять. Одна, большая, занимает все пространство 12-метровой стены, встречающей зрителей при входе. Тема ее — основные эпохи развития театра и выдающиеся деятели мирового театра и культуры Белоруссии. Четыре другие композиции расположены на балконах третьего этажа: «Народный белорусский театр батлейка», «Античный театр», «Репетиция в масках», «Художник и модель».
Наиболее точно эти работы можно определить как «игру». Здесь происходят события, погружающие нас в великое чудо театра. Персонажи оживают на наших глазах, обретают одухотворенность, поэтичность, но при этом не перестают быть созданиями человеческих рук и человеческой фантазии. Пространство вокруг композиций является одновременно условным пространством игры и реальным пространством зрителя. Зритель включается в театрализованный, таинственный мир искусства, становится его соучастником и сотворцом. Художники добивались акцентированной, актерской выразительности маски, жеста. Все изображенные сюжеты — лишь набор предметов для собственных фантазий зрителя. Ни одна ситуация не проиграна до конца, ни одна не являет собою завершенной новеллы, рассказа. Это куклы, играющие для нас. Но и мы можем бесконечно играть в эти куклы, придумывая все новые увлекательные коллизии. Это динамическое, подвижное искусство, потому что каждая новая точка зрения дает возможность развития действия.
Активность пространства, временнáя открытость, соединение условности пластического языка с убедительностью чувств — все делает эту работу подлинно театральной, все показывает, что она выполняет свою сложную функцию — быть духовной сутью, сердцевиной всего сооружения.
Сложное пространство, образуемое шестигранником сценической коробки, фойе и балконами, создает для зрителя множество неожиданных ракурсов в восприятии живописно-скульптурных композиций. Разные повороты, разное удаление, вид слева и справа — все полно неожиданностей, все таит в себе новые, непредсказуемые возможности.
Итак, зритель, пришедший в театр, оказывается включенным в игровую среду, развернутую в пространстве и во времени — от его перемещений зависит развитие сценического действия в настенных композициях.
Но ведь когда зажжены люстры, когда весь объем театра наполнен светом и из города видны скульптуры — рядом со скульптурами видны и люди — они двигаются, поднимаются по лестницам, останавливаются возле скульптур или проходят мимо. Они — часть игровой среды, подвижные персонажи театрализованного действия, задуманного архитектором и художниками. Во время спектаклей театр наполняется светом и жизнью, равно притягательной и для тех, кто в ней участвует, и для тех, чьи взгляды она привлекает из разных районов города, из-за темного ночного Немана с освещенных фонарями улиц. Театр в Гродно сумел стать выразительной светопластической доминантой города.

Человечеству мирный космос



- *Горизонты космической темы*
- *Художественная проблема — космос*
- *Что дает космос искусству*
- *Стык науки и нравственности*
- *Открыть в этой теме художественность*
- *У истоков космической темы*
- *Как художники видят космос*
- *Музей на родине Гагарина*

Космос и Мир, космос и Труд, космос и Искусство — эти и другие темы, вопросы и проблемы затронуты в материалах очередного «космического» блока «ДИ СССР».

Горизонты космической темы

Таир Салахов
первый секретарь Правления СХ СССР

Нашу социалистическую действительность характеризуют грандиозные исторические свершения, наше искусство отличает величие и масштабность тем.

Высокая тематичность — тематичность как содержательный принцип — отличительное свойство советского искусства. Это закономерно. Именно социалистическая действительность способна выступить для подлинно народного искусства программной основой, на которой оно развивает свою образность, из которой оно черпает свои творческие импульсы, свой воспитательный дух.

Темы нашего искусства рождает сама жизнь. Поворотные моменты истории, ключевые события в судьбах родины, величественная повседневность — Октябрьская революция и Гражданская война, Индустриализация и Коллективизация, Великая Отечественная война и восстановительный период; дела и события, которые трудно даже просто перечислить: трудовой пафос первых пятилеток, героизм освоения целины, грандиозность строительных программ Сибири и Дальнего Востока стали важнейшим сюжетно-тематическим комплексом нашего изобразительного искусства. Рабочий, колхозник, ученый, воин — как герои новых социалистических тем выступили в скульптурах, живописных полотнах, монументальных панно, плакатах.

Среди этих важных и ответственных тем космическая тема — о ней и пойдет речь — едва ли не самая молодая. Эту тему, как и многие другие, продиктовала искусству сама жизнь, наши первые в мире космические достижения — запуск первого искусственного спутника и первый полет человека в космос. Наше искусство незамедлительно откликнулось на начало новой, космической эры. Практически все его виды и жанры: живопись, графика, скульптура, монументальное и прикладное искусство — сразу же обратились к этой теме, нашли специфический язык и средства для ее воплощения, дали первые художественные образы космических событий, первые образы покорителей космоса.

И что характерно для нашего изобразительного искусства — оно сразу же оценило всю значимость достижений в космической области и отразило их не просто значительным количеством отдельных произведений, а увидело в них мощный содержательный источник творчества, тему искусства, то есть внутренне богатую, устремленную к развитию вширь и вглубь содержательную программу, способную обогатить образность и художественный язык многих видов искусства. За сравнительно короткое время космическая тема стала одной из самых популярных. Она обогатила искусство новыми образами, а зрителя — новыми переживаниями. Юрий Гагарин, первый в мире человек, побывавший в космосе, стал героем нового типа.

Особенность важнейших тем нашего искусства — их внутренняя неисчерпаемость, устремленность к развитию, способность к самообновлению. Ведь социалистическая действительность не просто рождает темы, она питает их жизнь в искусстве, постоянно наполняет их новым содержанием и требует от искусства адекватного жизни выражения.

Сегодня мы стоим у нового содержательного рубежа космической темы, и нам со всей серьезностью и ответственностью предстоит осознать эти новые рубежи и открывающиеся перспективы. Время диктует увидеть в космической теме новое, понять ее шире. Что значит понять ее шире, какое новое мы должны в ней увидеть?

Космическая область за последние годы быстро превращается в важный фактор в хозяйстве и экономике наиболее развитых стран мира, и прежде всего СССР. Самые передовые достижения науки, технологии, комплексной исследовательской деятельности концентрируются сегодня в космической области. Космические полеты международных экипажей, сотрудничество многих стран в программах космических исследований открывают перспективы все более важной роли ее в международной жизни. Совместная космическая программа «Интеркосмос», советские космические экипажи с включением космонавтов социалистических стран, трансконтинентальные космические сеансы телевизионной связи, «космические телемосты», планируемые программы международной космической спасательной службы — все это красноречиво подтверждает стремительное проникновение космической области в международную жизнь. Космос включается в сферу глобальной политики, в сферу международного сотрудничества. И наряду с мирной, творческой и созидательной миссией освоения космического пространства все отчетливее вырисовывается ее мрачная античеловеческая альтернатива — милитаризация космоса. Что означает это для нас, советских художников и прогрессивных художников во всем мире? Это означает, что с космической темой все теснее связывается, может быть, самая важная, ключевая тема искусства. Тема борьбы за мир во всем мире. «Космос» и «Мир» — эти два дотоле несочетавшихся понятия сблизились в одно значение, отныне гарантирующее жизнь всему человечеству: мирный космос. Можно сказать, еще вчера предельным пространством антивоенных образов было «мирное небо». Но при всей широте этого понятия его пространство оказалось ограниченным, оно подразумевало все-таки прежде всего «небо над головой», «родное небо», которое должно быть мирным и свободным от милитаристских посягательств. «Мирный космос» прямо подразумевает предел наших представлений о жизненном пространстве человечества, это пространство уже и внеземное, и межпланетное. Едва ли пространство борьбы за мир можно представить еще большим, едва ли когда-нибудь еще оно расширится. Какая величественная, благородная и ответственная тема для художника! Соединить «мир» и «космос» в значение «мирный космос», дать этому значению подобающие его грандиозности, глубине и человечности образы — актуальная творческая задача! В этом новом пространстве борьбы за мир роль художника трудно переоценить. И для него это означает — хочу подчеркнуть — величайшую ответственность. Он должен найти простые, доходчивые, убедительные, проникновенные и неотразимые средства, чтобы выразить всю необходимость для человечества «мирного космоса».

Основополагающая тема нашего искусства, тема, родившаяся вместе с первым в мире государством трудящихся,— это тема труда. Именно нашему социалистическому искусству выпала честь открыть в труде новый смысл, подвиг созидания, а в рабочем человеке увидеть нового героя современности.

В ногу со временем, поэтапно вырабатывало наше искусство образные характеристики профессий, типовые черты различных видов трудовой деятельности.

В первые десятилетия труд предстал в нашем искусстве как прежде всего физический, тяжелый, ручной труд. Отбойный молоток, гаечный ключ, кирка и лопата; мощные торсы, напряженные мышцы стали характерными выразительными признаками образа труда в искусстве.

Со временем каждый вид трудовой деятельности обретает в произведениях искусства свою знаковую систему, свои опознавательные признаки, которые становятся его эмблематикой.

Научно-техническая революция вносит коренные изменения в характер и условия труда, возможно, не меньше, чем внесла в свое время его механизация. Труд становится по-новому комплексным, по-новому коллективным, по-новому, научно, организованным, его результаты вбирают в себя подчас деятельность сотен отраслей производства.

Зримые признаки характера труда как физического действия с различными машинами и инструментами, то, что различало виды трудовой деятельности и служило зачастую в искусстве эмблемой профессии, как бы отходят на второй план. Физические действия перестают быть главным признаком трудовой деятельности. Традиционная динамическая наглядность труда исчезает. Определяющим признаком труда эпохи НТР становится его интеллектуальность, труд все больше превращается в операции с вычислительной техникой, общение с информационными панелями, контроль над роботами и манипуляторами, которые все больше представляют собой по сути новый, в принципе всеобщий для многих специальностей и профессий инструмент — посредник между человеком и машиной. Сами машины и механизмы утрачивают узнаваемые очертания и перестают быть неотъемлемым зримым фоном трудового процесса. Труд, как никогда прежде напряженный, ответственный и производительный, утрачивает демонстративность.

Научно-техническая революция рождает новый облик труда, образность которого художникам еще только предстоит выработать.

Но уже сегодня существует в нашем народном хозяйстве область, которая воплощает собой этот труд завтрашнего дня и может достойно представить его в искусстве. Это космическая область. Да, буквально на наших глазах, из сугубо исследовательской и экспериментальной космическая область превращается в важную составную часть народного хозяйства. С каждым годом все заметнее ее место в нашей экономике, удельный вес все значительнее, а в будущем он обещает быть огромным.

Осуществление глобальной теле- и радиосвязи, разведка полезных ископаемых, прогнозирование погоды, предупреждение экологических катастроф, оценка состояния урожая сельскохозяйственных культур, проектирование крупномасштабных объектов — уже сегодня, а в недалеком будущем — космическая биология, металлургия, химия, медицина. Космическая отрасль — это сфера народного хозяйства, где наука, техника, трудовая и исследовательская деятельность сконцентрировались в решении задач, опережающих время. Это лидирующая область достижений нашей науки, техники, индустрии, экономики, технологии, систем организации и управления.

Именно в качестве такой весомой отрасли народного хозяйства, сферы, аккумулирующей лучшие исследовательские силы, самые передовые разработки и достижения в самых пионерских областях электроники, машиностроения, радиосвязи и многого другого должна предстать космическая тема в нашем искусстве. Как по-новому раскрывающаяся тема созидания в эпоху НТР.

Вдумаемся: еще недавно космические достижения казались прежде всего и только средством оторваться от Земли и устремляться все дальше и дальше в глубь Вселенной. И вот мы видим, как, все более набирая силу, космическая область вдруг обернулась к земным проблемам, стремится все активнее включиться в земные заботы. Разве это не поучительный пример: то же самое сделать и космическому искусству? Образно говоря, овладеть новыми горизонтами для космической темы — значит сегодня «спуститься на землю», увидеть ее не в стилизованной межзвездной невесомости, а как полнокровную жизненную тему, как часть нашей повседневности.

За предыдущие десятилетия космического искусства художники сконцентрировали свое внимание на победных достижениях в космической области. Эта тема стала у нас прежде всего темой триумфа, именно такой она нашла свое выражение во многих прекрасных произведениях. На очереди — раскрыть в космической теме образ труда. Труда принципиально нового содержания, новых условий. Труда по-новому напряженного, драматичного, героического. Труда эпохи НТР.

Космическая тема, понятая не узкожанрово «межпланетно», а широко по-земному, должна стать средством раскрытия образа советского человека, человека-творца, человека-труженика, человека духовного богатства и душевной глубины. Преимущественно «плакатный» подход к этой теме в прошедшие десятилетия, выразивший прежде всего символическое содержание покорения космоса, который был продуктивен и оправдан для первых героических шагов освоения космоса,— этот подход, рожденный в плакате и распространившийся во всех видах и жанрах искусства, сегодня уже недостаточен. Он уже не раскрывает всего нынешнего содержания темы космоса. Предстоит показать, что впечатляющие космические достижения — это совместный труд огромного трудового коллектива космонавтов, конструкторов, ученых, инженеров, технологов, медиков, металлургов — труд сотен профессий и многих тысяч людей. Предстоит раскрыть в подвиге космонавтов трудовую повседневность, «работу», а в них самих — наших современников.

Предстоит образно раскрыть, что космическая отрасль — составная часть всей трудовой деятельности страны.

Настало время, когда каждый вид нашего искусства, отходя от схематизма и поверхностной эмблематичности, должен выработать свой, исходящий из своей природы и своих задач подход к этой теме, найти в ней свое и раскрыть это свое присущими виду выразительными средствами. Тот набор опознавательных знаков, стилизованных форм, который сложился в некий штамп «космической» темы и присутствует, везде одинаков, во всех видах и жанрах, не отвечает сегодняшним требованиям к этой теме, это вчерашний день представлений о ней.

Космическая тема чрезвычайно многогранна. Это не только экономика, не только космическая промышленность. Она включается и в международный престиж нашего государства — пионера в освоении космического пространства. Демонстрация преимуществ нашего образа жизни — за рубежом, наглядная агитация и оформительское искусство внутри страны — эти виды творчества должны глубже понять и шире развернуть тему космоса.

Подойти к космической теме по-новому — значит понять, что как тема настоящего она может быть и специфически адресованной молодежи — как героико-романтическая, и философско-мировоззренческой, и научно-популярной. Она может быть и развлекательной — в сфере досуга, спортивно-оздоровительной — на стадионах и спортивных площадках, воспитательно-игровой — для детей. Здесь есть над чем подумать и пофантазировать нашим дизайнерам, художникам-оформителям и экспозиционерам.

Пора включить в это искусство все сложное множество жизни.

«Советский Союз,— отмечал товарищ К. У. Черненко,— последовательно выступает за то, чтобы космос был всегда ареной плодотворного сотрудничества, а не военного противоборства. Реальности жизни таковы, что свободный от оружия космос — это сейчас одно из непременных условий прочного мира на земле». А. А. Громыко в беседе с политическими обозревателями подчеркивал: «Мы будем решительно бороться по вопросу о космосе. Какие бы ни употреблять сильные слова, они будут недостаточными для того, чтобы выразить всю ту опасность, с которой было бы связано размещение оружия в космосе и распространение на космос гонки вооружений».

Космическая тема в нашем искусстве, пронизанная всей полнотой нашей созидательной жизни, идеями и образами Мира и Труда, явится достойным вкладом наших художественных сил в общенародное дело совершенствования развитого социализма, укрепления мира во всем мире.

Художественная проблема — космос

Вячеслав Локтев

Стучусь в преддверьи идеала.
Ответа нет... а там, вдали,
Манит, мелькает покрывало
Едва покинутой Земли...
(А. Блок, 1900 г.)

В освоении жизненного пространства человечество всегда утверждало себя архитектурой. Вопрос о том, станет ли строительство в космосе архитектурой, во многом связан с представлением об обитаемом космосе и природе архитектуры. Сегодня практическая космонавтика в своих проектах внеземного расселения ориентируется на технический дизайн, поскольку его задачи всегда определенны, а решения строго детерминированы.
Но проблема космического обитания все же несоизмеримо глубже и шире возможностей дизайна. Для ее осмысления нужен иной опыт и учет иных ценностей.

Космический зов

Реальный способ улететь с Земли был изложен К. Э. Циолковским в его знаменитой статье «Исследование мировых пространств реактивными приборами».
И после этого — десятилетия упорного игнорирования и пренебрежения со стороны ученых авторитетов. Люди точного научного знания в подобных случаях прочно занимают выжидательную позицию, мотивируя ее непродуманностью и технической неразработанностью проекта. Но в данном случае, по-видимому, смущала не столько практическая возможность полета, сколько фанатическая убежденность и романтически сформулированная целесообразность всемирного исхода — «человечество не останется вечно на Земле, но в погоне за светом и пространством...»
Замечательно, что как раз эта наиболее сомнительная для научного сознания картина будущего: «...лучшая часть человечества, по всей вероятности, никогда не погибнет, но будет переселяться от солнца к солнцу по мере их погасания» — находит восторженный отзвук в художественном сознании современников.
Возможно, еще раньше жило предчувствие, взращенное духовной неудовлетворенностью — настрой символизма с его жадным интересом к запредельному, экзальтированное ожидание грядущих потрясений. И сожженные футуризмом корабли прошлого искусства, и «пятое измерение» супрематизма, и уникальная революционизирующая атмосфера, наполненная страстной верой в неотвратимость всеобщего обновления — все готовило и торопило.
За каких-нибудь четверть века — ослепительный фейерверк космологических образов. Экстатический порыв к звездам (А. Скрябин), будетляне на «тропинке невесомости» (В. Хлебников), «упорный взгляд Земли в просторе темном» (В. Брюсов), планетарная мистерия (В. Маяковский), восторг «Победы над Солнцем» (М. Матюшин, В. Хлебников, А. Крученых, К. Малевич), посягающая на небеса башня III Интернационала (В. Татлин), эпическое «переселение в космос» (В. Чекрыгин).
Когда пришло время практических дей-

Открывает ли что освоение космического пространства художественному творчеству? Мы обратились к летчику-космонавту СССР Алексею Архиповичу Леонову — и как к космонавту, и как к художнику — с просьбой ответить на этот вопрос.

Алексей Леонов
летчик-космонавт СССР, дважды Герой Советского Союза

Что дает космос искусству

**Еще совсем недавно, лет 20 назад, все были уверены, что на Марсе существует жизнь, в загадочных линиях на его поверхности видели следы разумной деятельности, «каналы». А лет 30 назад еще думали, что и на Луне «что-то есть».
Космическая эра, можно сказать, только началась, но она уже буквально перевернула былые представления о том, что нас окружает во Вселенной. Теперь мы можем сказать однозначно: никакой разумной жизни, по крайней мере в пределах нашей солнечной системы, нет. Нет каналов на Марсе — это просто кратерные цепочки и трещины, безжизненна Луна, необитаема Венера. Оказывается, мы одни представляем Жизнь. Что говорить — немножко грустно, утрачены утешительные иллюзии, которые столетия лелеяло человечество. Но взамен мы теперь имеем трезвые достоверные знания.
Может быть, освоение космоса приносит нам только утрату духовно значимых надежд? Только безрадостные сухие знания? Некоторые думают именно так. Я с ними не согласен.
Мы знаем определение нашего мироздания, выраженное в научных понятиях: Вселенная бесконечна во времени и пространстве. Когда я впервые вышел в открытый космос, я сразу вспомнил эти слова, но для меня они были уже не просто умозаключением — я видел, чувствовал, ощущал, осознавал эту бесконечность во времени и пространстве. Я был погружен в нее, я был ее частицей. Она предстала как реальность.
На земле этого пережить не дано. Это открывает человеку только космос. Пересказать это словами невозможно. А когда «нет слов, чтобы выразить», это значит что перед человеком поставлена уже художественная проблема, что он на пороге творчества. Передать непередаваемое, новое — задача искусства. И только искусство способно это сделать. Космическое переживание пробуждает в человеке художника — ведь он воспринимает мир абсолютно по-новому. Уже одно это, на мой взгляд, вполне восполняет утрату всех иллюзий об обитаемости Вселенной.
Итак, освоение космоса ставит перед нами художественную задачу: освоить художественно эти новые границы жизни, дать образ внеземного пространства, дать образ земли из космоса, сформировать образ жизни в космосе.
Мне повезло, я был первым, кому выпало рисовать космос с натуры. Я много готовился к этому и как художник, и как исследователь. У меня было конкретное задание: получить цветовые характеристики горизонта Земли, дневного, ночного, сумеречного, а также характеристики Земли при закате и восходе. Такие исследования оказались важны не только ученым, но и художникам, которые занимаются космическим искусством. Сколько ошибок совершают художники, которые неподготовленными приступают к космической живописи! Они, например, по привычке делают перспективу через дымку. А ведь в космосе глубочайший вакуум, 10 минус в седьмой — девятой степени — откуда там может взяться дымка? Там только сами размеры определяют глубину, больше ничего. Если художник не знает физических условий космического пространства, не знает, какого цвета космическое небо, как выглядят звезды, у него не получатся ни Марс, ни Венера, ни лунный пейзаж.
Позднее в своей живописи я стремился рассказать, как выглядит наша Земля из космического пространства. Она очень разнообразна и изумительно красива, то изумрудно-зеленая, то голубая. В космосе, как и на земле, нет одинаковых восходов и закатов, и они вызывают столь же разнообразные переживания, настроения, раздумья. Пролетая над ночной землей, видишь разбросанные по планете тлеющие костры — это города. Их золотые угли — по-земному волнующее зрелище. Невольно думаешь: где-то среди них и мой костер в тумане светит...
Мы знаем, какое огромное место занимает пейзаж в мировой живописи, трудно даже просто перечислить все его разновидности,**

У истоков космической темы

Нина Смурова

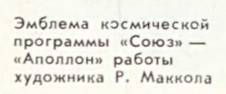
Для российского общества проблема эстетического освоения техники стала актуальной на рубеже веков под натиском ее достижений.
Успехи отечественной инженерной школы в мостостроении, интенсивное строительство железных дорог, промышленное строительство капиталистической России сильно изменили ее облик к началу XX века. Весь комплекс технических средств, рожденных новым фабричным производством, новые средства коммуникации, новая техника была воспринимались современниками с неослабевающим восторгом. Этому в большой мере способствовало то обстоятельство, что Россия позже других европейских стран пришла к экономическому подъему. Условия промышленного бума несомненно активизировали промышленную буржуазию. Массовая печать была полна гипертрофированного оптимизма, преувеличенных надежд на оживление, обновление России посредством технического прогресса.
В то же время в конце XIX — начале XX века в материальной культуре России объективно наблюдается быстрое количественное накопление различных технических достижений, которое привело затем к качественным изменениям и в ее духовной культуре, в частности культуре художественной. Инженеров, писателей, как и широкую публику, захватили идеи технического развития. Все, что имело отношение к технике, выставлялось напоказ. Мир Жюль Верна был близок и любим. «Пар, электричество и «двигатели внутреннего сгорания» позволили человечеству победить пространство... Началось столь знаменитое «техническое объединение» человечества и «техническая организация земного шара». — писал В. Брюсов в 1915 году [1].
Мечты о «технической организации земного шара» сопровождались и ростом идей межпланетных сообщений. Научный подход к этому вопросу в России стал складываться под влиянием работ К. Э. Циолковского. В 1895 году он предложил создать искусственный спутник Земли. В трудах 1903—1914 годов

Микеланджело
Фрагмент фрески

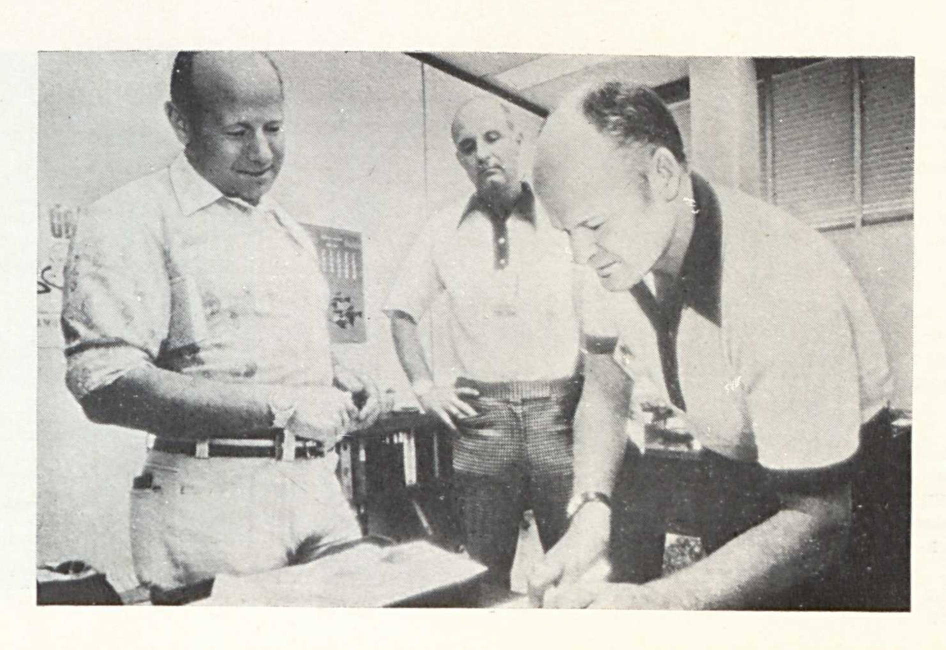
Ю. Королев
Главный конструктор
Х., темпера







Эмблема космической
программы «Союз» —
«Аполлон» работы
художника Р. Маккола



Космонавт
Алексей Леонов и
художник Роберт
Маккол в космическом
центре в Хьюстоне.
На заднем плане —
астронавт
Том Стаффорд.
Фото 1974 г.

ствий, лавина научно-технических подробностей полета в «свободном пространстве» заслонила образы, рожденные художественным воображением. Они вдруг показались непозволительно наивными и бессмысленными. И в самом деле, разве соизмеримы «воздушные замки» с реальной перспективой строительства вне Земли, с деловыми программами колонизации других планет? Но так ли бесплоден и наивен этот импровизированный и на первый взгляд сумбурный поэтический эксперимент?

Власть гравитации

Она настолько привычна и неустранима, что ее роль и деспотическое воздействие на все, что создано природой и человеческим разумом, чаще всего недооценивается. «Мертвая материя», живые и растительные формы, творения рук человека, произведения искусства и его законы — архитектоника, композиция, понятие красоты — на всем печать гравитации. Она присутствует в восприятии форм, контролирует эмоции, формирует пространственное мироощущение. Под знаком гравитации на протяжении тысячелетий эволюционировало искусство строить. Реальность внезапного «исчезновения», или, точнее, обесценивания этого фундаментального закона как нежданно дарованная свобода, привела архитектора в замешательство.

Что может быть, с архитектурной точки зрения, бессмысленнее перевернутого «вверх ногами» Парфенона или беспорядочно вращающегося кельнского собора? Где и зачем вся изумительная целесообразность их форм? Архитектонические достоинства земной архитектуры оборачиваются в космосе чистой декоративностью, а свободная декорация неожиданно обретает новый смысл. Какой будет архитектура в пространстве — безразличным к весу предметов? И возможна ли такая архитектура? На эти вопросы пока нет убедительного ответа, потому что еще неясна художественная проблема космоса.

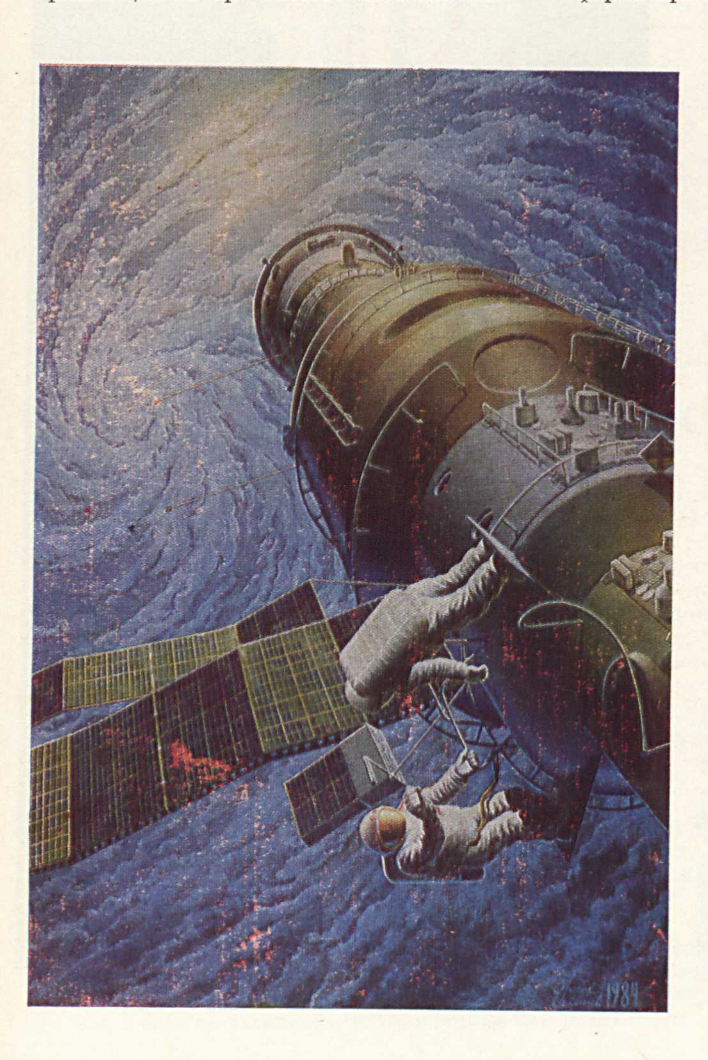
Контуры проблемы

Известные проекты, сделанные раньше и другими, не устраивали не потому, что устарели зрительно или технически, а, вероятно, тем, что оказались на периферии проблемы. Летающий город Г. Крутикова — потому что оставался традиционной архитектурой, только поднятой в воздух; космические сателлиты К. Малевича — потому что не были архитектурой [1].

Космическая тема в искусстве, включая архитектуру, и художественая проблема космоса — далеко не одно и то же. Выбравшие эту тему обычно перегружены привычным опытом, накопленным в околоземном пространстве. Лунные пейзажи, портреты Земли с орбитальных станций, космические корабли на фоне звезд.

Для них изменилась только натура, композиционные же законы и образность остались прежними. Одни точны, как фотоаппарат, другие в рационалистических обобщениях и условности доходят до схематизма. Третьи — фантазируют без оглядки в потребности найти объяснения.

По-моему, многие произведения, претендующие представлять космическое искусство, или скользят по поверхности, или просто уводят в сторону. Диапазон толкований космической темы простирается от восходящих к Витрувию и Ньютону попыток навязывания ей традиционных эстетических представлений («гармония небесных сфер») до восторженного на-



школы, направления. Это говорит о том, как важен — был и остается — образ природы для человека, как постепенно раскрывает она свое неисчерпаемое богатство. И вот после более двух тысяч лет развития пейзажной живописи космическая эра открывает еще одну сторону природы и рождается еще один жанр ее образного исследования — космический пейзаж, образ природы из космоса. Разве это не важный вклад освоения космоса в изобразительное искусство?
Уже лет через 15—20 на орбите будут функционировать целые поселки.
Как продолжительное пребывание в космосе больших групп людей правильно организовать, приноровить к условиям необычным, трудным? Во многом решение этих вопросов будет зависеть уже не только от инженеров и инструкторов, но и от архитекторов, дизайнеров, художников по интерьеру.
Задачи и условия работы архитекторов и дизайнеров в этой области во многом иные, непривычные. Помню, как конструировали первую орбитальную станцию. Тогда внутри были сделаны поручни. Точно такие, как у вагонов. Как долго нам пришлось убеждать конструктора, что такие поручни не нужны, что они должны быть иными, легкими, удобными, рассчитанными на гораздо меньшую нагрузку — невесомость же!
На земле все просто: в интерьере нам не надо определять, где пол, а где потолок, гравитация сама это определяет — пол под ногами, потолок над головой. А в космосе, где нет гравитации? Что взять за пол, что за потолок? Пол и потолок становятся условностью. Как же их различать? А это уже задача дизайнерская. Можно цветом — например, потолок можно сделать голубым. Можно фактурой — пол можно сделать ковровым. Возникает вопрос, а нужно ли их различать? Нужно. Мы исходим из того, что необходимо максимально приблизить условия пребывания на орбите к обычным, земным, создавать орбитальный комфорт на основе земных факторов и параметров, творчески их развивая и совершенствуя.
Я коснулся лишь очень немногих сторон связи освоения космического пространства с искусством. Эта связь еще только начинает раскрывать свои неисчерпаемые возможности. У нее все впереди. Но уже сегодня надо хорошо знать и использовать те возможности, которые она открывает перед художником, архитектором, дизайнером.

он дал теоретическое обоснование возможности устройства ракеты, при помощи которой человек сможет преодолеть силы земного тяготения и унестись в межпланетное пространство. Одновременно целый ряд ученых и техников исследует разнообразные вопросы, относящиеся к этой проблеме. Начинаются опыты по исследованию работы ракет, строятся и испытываются реактивные автомобили, сани, дрезины, самолеты.
В то же время писатели, следя за работой ученых в этом направлении, часто предвосхищали их открытия, соблазняя выдумывать новые и новые аппараты и мысленно уноситься в иные миры. Фантазия и наука шли рука об руку. Ученые находили в





Рис. 123. Селениты, по Фору и Граффиньи («Путешествие на Луну»).

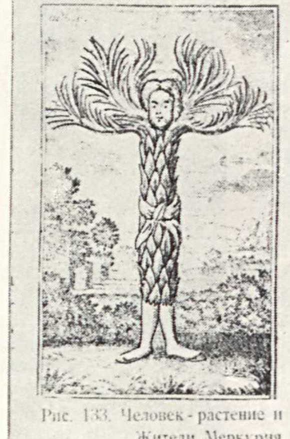


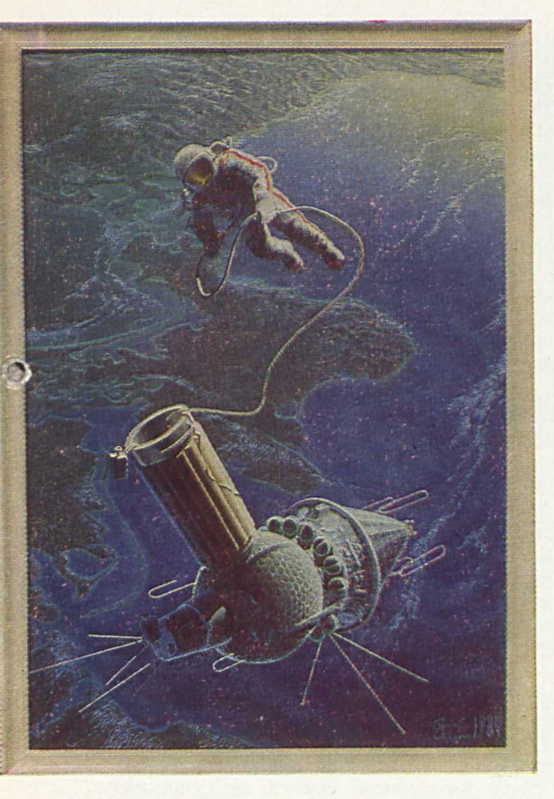


Рис. 133. Человек - растение и человек - гитара. Жители Меркурия, по Гольбергу (1741 г.).

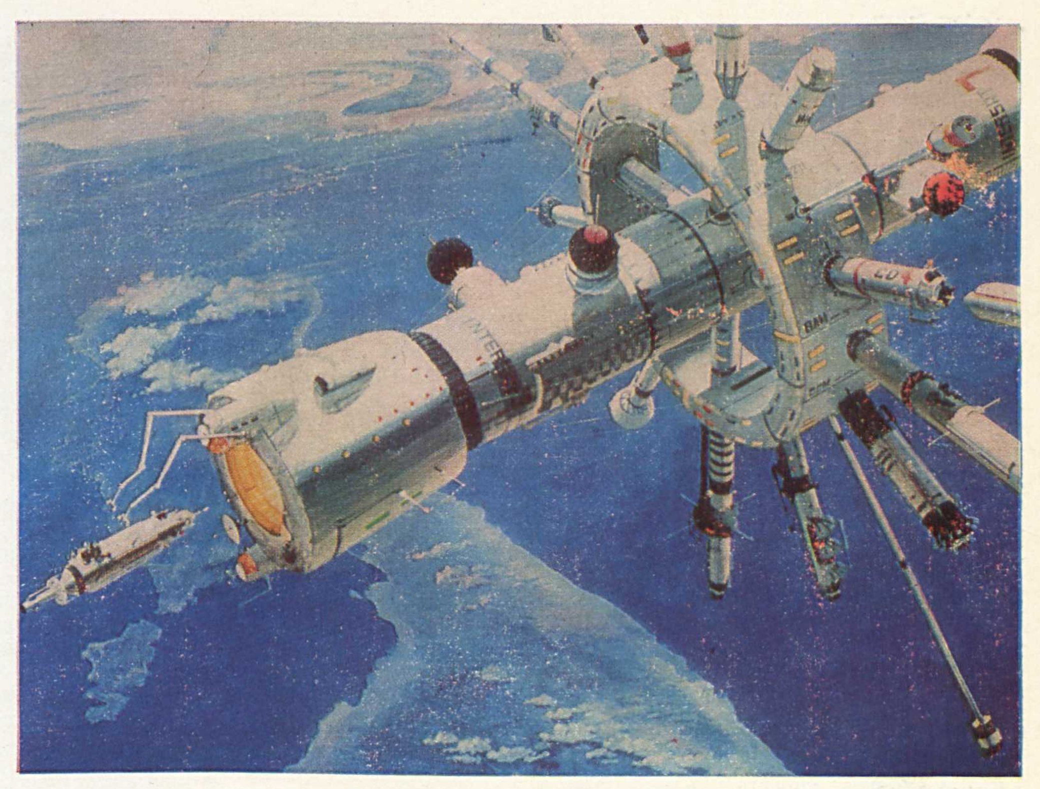
полнения ее мистическим содержанием у символистов (В. Брюсов, В. Иванов, М. Чюрлёнис). Так или иначе, но художественая проблема космоса остается пробным камнем любых «заявок» на его освоение средствами искусства.
В современных проектах внеземных поселений и в художественной фантастике архитектуру либо подменяют техникой, либо подразумевают такой же, как на Земле. Таковы проекты Смита и Росса, Паркера, В. фон Брауна, «Локхида», О'Нейла, Питера Лизона и др. Предлагаются хитроумные способы искусственного воссоздания гравитации там, где само ее присутствие — противоестественно. Эту самую противоестественность нужно постоянно иметь в виду, чтобы не упустить главное в проблеме. Знаменательно, что К. Э. Циолковский настойчиво предпочитал «межзвездную среду», так как именно она, а не планеты — подлинный космос. Невесомость буквально выбивает почву из-под ног архитектуры. Рушатся представления о самой построенности здания, о том, что в нем плохо и хорошо, до неузнаваемости искажаются общезначимые архитектурные образы. Но, по-видимому, у человека, привыкшего к невесомости, в свою оче-



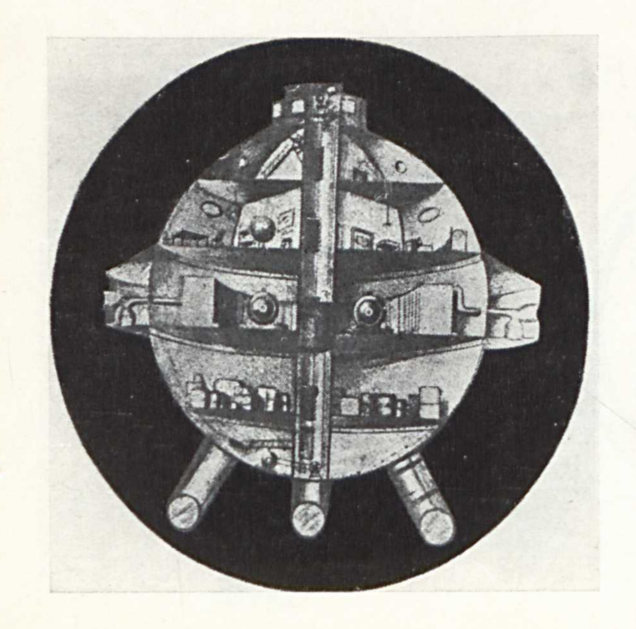
В. Кандинский
Движение. Х., м.

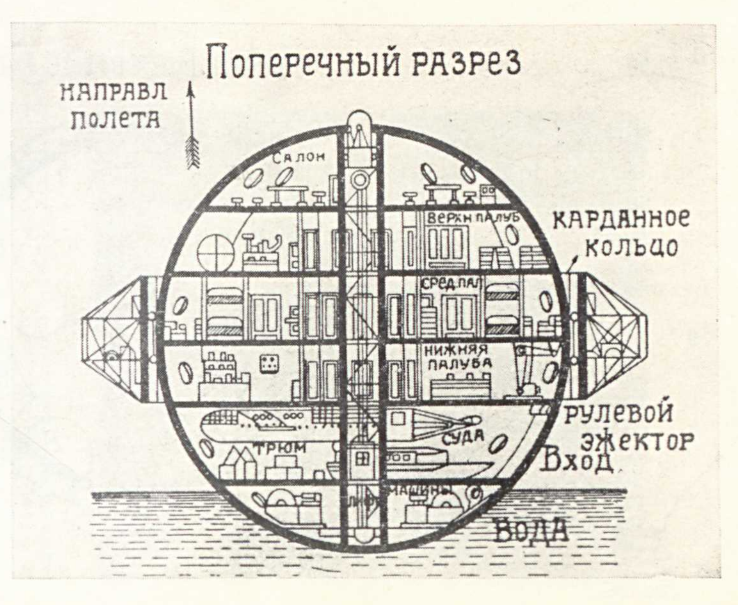


На стр. 18—19
А. Леонов,
А. Соколов
«Впервые в открытом космосе» и «На работу в открытый космос».
Из триптиха «Люди грядущей планеты».
Х., м.



Р. Маккол
Космическая станция.
Акрил.





На стр. 18
Селениты по представлениям Ж. Фора и де Граффиньи в романе «Путешествие на Луну» (1889 г.)

Человек-растение на Меркурии по Гольбергу (1741 г.)

стр. 19
Шарообразный реактивный корабль немецкого ученого Рокенфеллера (1926 г.)

Поперечный разрез корабля Ф. Уллинского дает возможность увидеть 6 этажей в духе архитектуры будущего



редь может закрасться сомнение в законности неукоснительного падения всего, что поднято над Землей.

Дыхание космоса

Беспрецедентность, неожиданность! Да так ли уж неожиданна и нова для искусства ситуация с «исчезновением» гравитации?
Освоение космоса в современном представлении прочно связано с физическим выходом за пределы околоземного пространства.
Космос и мы в роли объективного стороннего наблюдателя — эта традиционная для ученого исследователя позиция бессознательно и безоговорочно принята повсеместно.
«Начало космической эры», «лицом к лицу с космосом», «открытый космос»... Как будто прежде он был закрыт, а мы были от него наглухо изолированы. Возможно ли такое?
Еще в 1930-е годы А. Л. Чижевский с фактами в руках развеял эти иллюзии [2]. Продолжая его мысль, Л. Н. Гумилев выдвинул гипотезу о «пассионарных периодах» в истории человечества и космической природе состояния пассионарности (психологическая возбужденность, вызванная активностью космических излучений) [3].
Насколько точна эта гипотеза — судить специалистам, но сама идея существования хотя бы даже косвенных зависимостей такого рода — поразительна! Кстати, похоже, что предсказанные К. Э. Циолковским изменения биологии жителей «эфирных поселений» под действием невесомости начинают подтверждаться (взять хотя бы связь между периодом адаптации космонавтов и сроком их пребывания на орбите). Но это в космосе и из области непроверенных гипотез. Для того чтобы космическое воздействие (космические излучения), психическая возбужденность и гравитация оказались в одной связке, нужны факты столь же непривычные, как непривычно само их сопоставление.
Невнимание к такого рода связям — по-видимому, следствие все той же недооценки роли гравитации в формировании сознания и психики. Этот вечный и могущественный фактор всегда в тени как раз потому, что остается вечным и неизменным. Естественно допустить, что любое неповиновение его «законодательству», то есть не подтверждающий гравитацию психологический опыт, должен

Как сориентировать наши художественные силы на новое звучание космической темы? Какие аспекты здесь наиболее важные, какие проблемы наиболее острые?

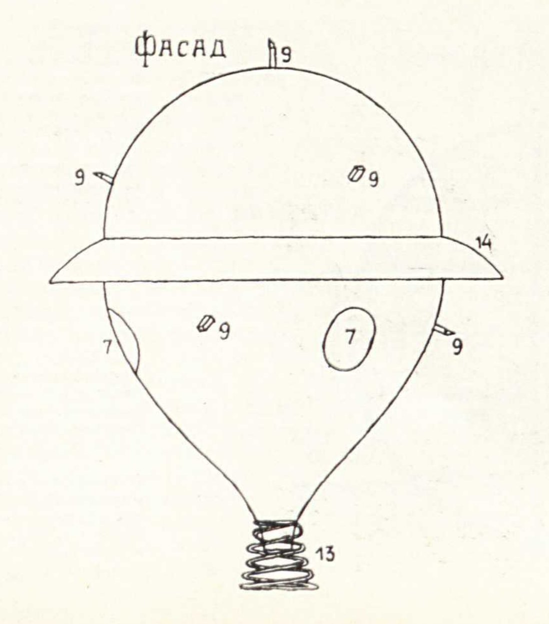
Что думают о перспективах развития этой темы художники?

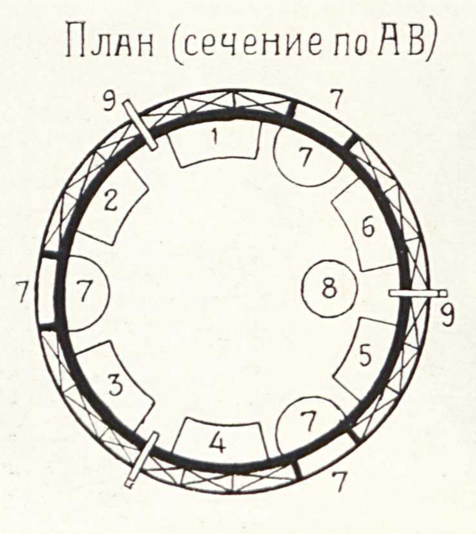
Мы обратились к двум художникам, которые давно и хорошо знают космическую тему, работали в ней,— монументалисту Юрию Королеву и плакатисту Олегу Савостюку с просьбой высказать свои соображения о проблемах космической темы.

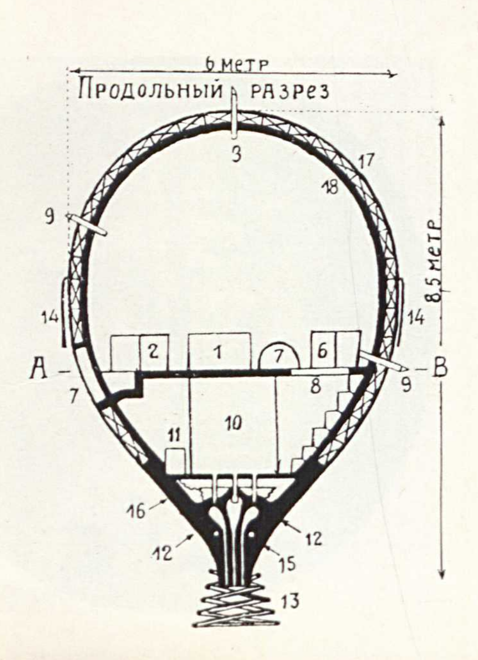
Юрий Королев
директор Государственной Третьяковской галереи

Стык науки и нравственности

Прежде всего хочу сказать как сотрудник музея. Назрела необходимость придать новое звучание образу нашего космонавта — образу человека, образу профессии. Существует прекрасная традиция в русской живописи, продолженная и советским изобразительным искусством,— создавать портретную галерею своих героев, людей великих свершений. Таковы галерея героев Отечественной войны 1812 года, серии портретов наших передовиков труда начиная с первых пятилеток, героев Великой Отечественной войны. Мне кажется, пора уже — я целиком поддерживаю мысль, которую высказал однажды в беседе со мной летчик-космонавт Георгий Михайлович Гречко,— приступить к созданию портретной галереи наших космонавтов. Любой наш музей, и, конечно, Третьяковская галерея, сочтет за честь иметь в экспозиции такую галерею, серию, выполненную лучшими нашими художниками.
Что такое портрет космонавта? Космонавтов сейчас пишут много, а вот знают недостаточно. В результате появляются поверхностные произведения. Нужно отходить от шаблонов. Дело здесь совсем не в аксессуарах, это не просто человек в скафандре. Это новый вид профессии, новый тип героя, а значит в нем предстоит отразить новое в личности советского человека. Ореол легендарности и героической романтики, окружающий личность космонавта, исключительная, я бы сказал, предельная, драматическая сложность самой профессии, требующая от человека незаурядных духовно-творческих, морально-волевых и физических качеств, дают широчайшие возможности воплощения в его образе идеала нашего современника, человека эпохи развитого социализма.
Не упрощать личность, а вложить в нее все человеческое, раскрыть в ней всю сложность человеческого мира, судьба которого — подвиг, вложить в нее все лучшие стороны и традиции большого русского портрета, с его углубленностью, всечеловечностью, скромностью и душевной раскрытостью — вот, на мой взгляд, кредо художника-портретиста в этой теме.
Буквально с каждым годом тема космоса открывается новыми гранями. Сегодня, когда с космосом связывается угроза гибели человечества, когда говорят о звездных войнах, это уже тема не только научного прогресса, это тема и философская, и нравственно-этическая. Это тема стыка науки и важнейших нравственных ценностей. Это тема воспитательная и патриотическая. В этой теме, как, может быть, ни в какой другой, от художника требуются самоконтроль и строгость, грамотное понимание того, что такое космическое пространство, где границы космоса. Неосведомленность, примитивность представлений в этой области лишает произведения на эту тему жизни, делает их недолговечными, отсталыми. Но я и против зауми в этой теме, надуманности и «философичности». Они оставляют зрителя равнодушным. Вообще,





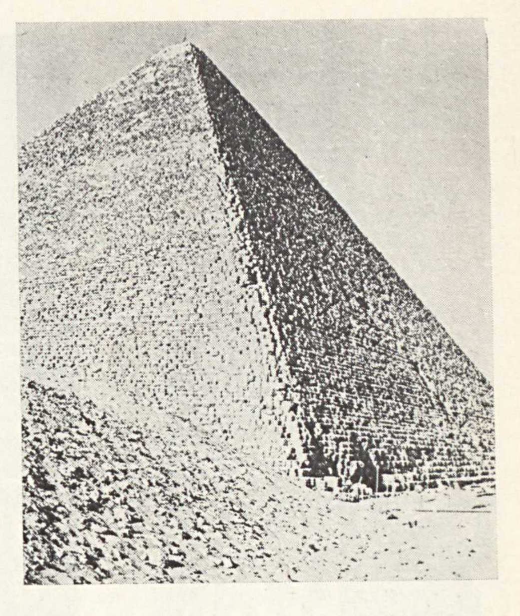


быть воспринят довольно бурно. Невольно напрашивается рискованная, но заманчивая своей продуктивностью аналогия с возбужденностью, эмоциональной напряженностью, характеризующей творческое состояние художника. Для одних оно совершенно неожиданно, как счастливое озарение, нисходящее на «избранных» (Моцарт, Мицкевич, Шопен...) Для других кульминационный момент — итог длительного накопления творческих и жизненных сил или волевой их мобилизации в процессе напряженного, до полного отрешения, поглощающего труда — долгосрочная осада идеи, вынашивание темы, поиск образа...

Космический нерв искусства

По отношению к процессам роста и диалектического развития организма, в той или иной форме запечатленным психикой (эмоционально переживаемым), воздействие гравитации должно восприниматься как фактор одновременно угнетающий и жизненно необходимый, неизбежный. Поэтому внезапное и «противоестественное» избавление должно родить необыкновенные эмоции и ощущения (восторга, удовлетворенности, свободы, полной гармонии и... крайнего замешательства).

По многочисленным свидетельствам, вдохновению предшествует чувство угнетенности, томительного ожидания, чуткой настороженности. Чрезвычайно интересно документально точное, что называется, из первых рук, описание, оставленное Достоевским. Собственно, поддающимся описанию был момент, предшествовавший на самом пороге утраты способности сознавать, «...когда вдруг среди грусти, душевного мрака, давления, мгновениями как бы воспламенялся его мозг и с необыкновенным порывом напрягались разом все жизненные силы его. Ощущение жизни, самосознания почти удесятерялось в эти мгновения, продолжавшиеся как молния. Ум, сердце озарялись необыкновенным светом; все волнения, все сомнения его, все беспокойства как бы умиротворялись разом, разрешались в какое-то высшее спокойствие, полное ясной, гармоничной радости и надежды, полное разума и окончательной причины».



На стр. 20 Средневековое представление о невесомости. Восхождение Ильи-Пророка. XVI в.

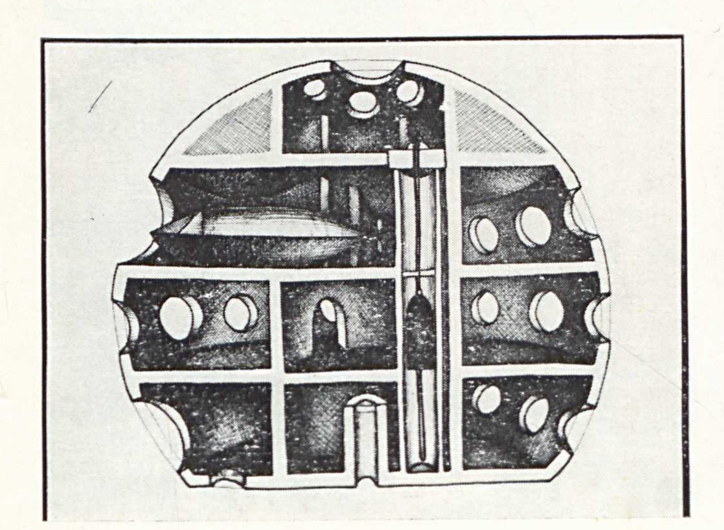
Пирамида ансамбля в Гизе. XXV в. до н. э.

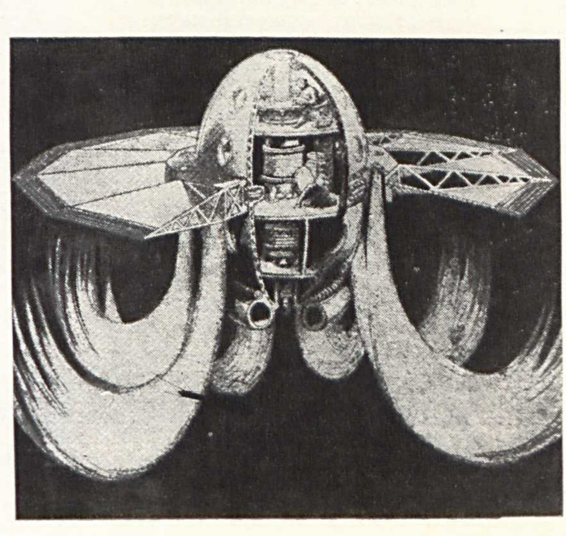
я согласен, нужно беречь эту тему, не разбазаривать, не обращаться к ней без надобности, не засорять ею архитектуру, с чем еще, к сожалению, приходится сталкиваться.
Космическая область — для нас эталон во многих отношениях, эталон человеческий, эталон творческого труда, организованности дела. Хотелось бы, чтобы эту эталонность переняло искусство о космосе. Чтобы произведения его были эталонами вкуса, творческой требовательности художника, чтобы и технически — это касается промграфики, дизайна, оформительского искусства — все было бы безупречно.

Олег Савостюк
председатель МОСХ

Открыть в этой теме художественность

О том, как важна для нашего искусства эта тема, как важно, чтобы это была наша тема в мировом искусстве, отчетливо осознаешь на международных выставках, в непосредственном соседстве советских экспозиций с искусством других стран и социальных систем. Тогда особенно остро понимаешь, что этой теме внутренне присущи идеи гуманизма, идеи объединения людей в борьбе за мир.
Как сориентировать наши художественные силы на новое звучание космической темы? Проблема эта может быть не только индивидуально-творческая, но и программно-организационная. Прежде всего необходимо, чтобы художники лучше знали все, что сегодня связано с космосом, были бы в этой области научно-технически подготовлены. С этой целью, может быть, стоило бы организовать периодический, скажем, ежегодный, семинар, на который приглашать ученых, инженеров, космонавтов, писателей-фантастов, популяризаторов науки. Цель такого семинара — обширное, обстоятельное консультирование художников по всему спектру проблем и вопросов космической области: от чисто теоретических, сугубо технических, отвлеченно научных до бытовых, связанных с образом жизни и досугом космонавтов и специалистов многих других отраслей и дисциплин, осуществляющих космическую программу нашего народного хозяйства. На таких семинарах творческие замыслы художников проходили бы своего рода экспертную проверку на квалифицированность в отношении того или иного вопроса. Собственно, только такое широкое и обстоятельное знакомство художников с космической областью и раскроет для них эту тему как комплексную творческую проблему, природу ее образности, художественно ключевые моменты.
Необходимы встречи художников и космонавтов. Не случайные, когда каждая сторона видит в другой лишь представителей какой-то экзотической для нее области, а встречи творческие, программные, взаимообогащающие и взаимораскрывающие обе профессии. Конечно, условия эксплуатации новейшей техники, особенно такой, как космическая, затрудняют для художника непосредственное наблюдение за деятельностью космонавтов на своем рабочем месте, однако сделать рабочий процесс по возможности наблюдаемым необходимо.
Достижения и разработки в космической области, где буквально все до последней детали переосмысляется заново, могли бы обогатить идеями и концепциями наш дизайн, особенно в таких неразвитых областях, как детская игрушка, игровые автоматы, парковые аттракционы, спортивное оборудование, оснащение зон отдыха. Это сторона, если можно так выразиться,— просветительская.
Вторая, на мой взгляд, важная организационная сторона — аспекты пропаганды этой темы. Я имею в виду наши выставки, смотры, конкурсы, всю систему нашей выставочной деятельности.
На основе по-новому организованного творческого процесса и для того, чтобы его стимулировать, можно будет сформировать систему выставочной деятельности для этой темы, которая включала бы и специализированные выставки, и по-новому продуманные разделы на наших всесоюзных смотрах и на отчетных выставках.
Было бы, наверное, полезно проводить конкурсы на лучшие ре-

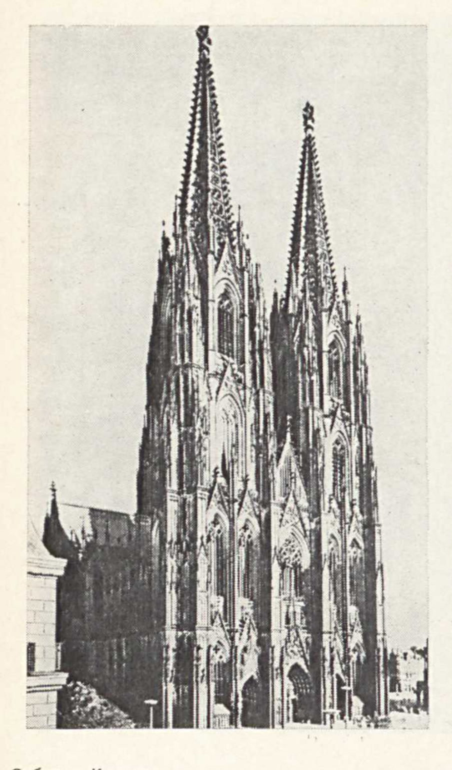


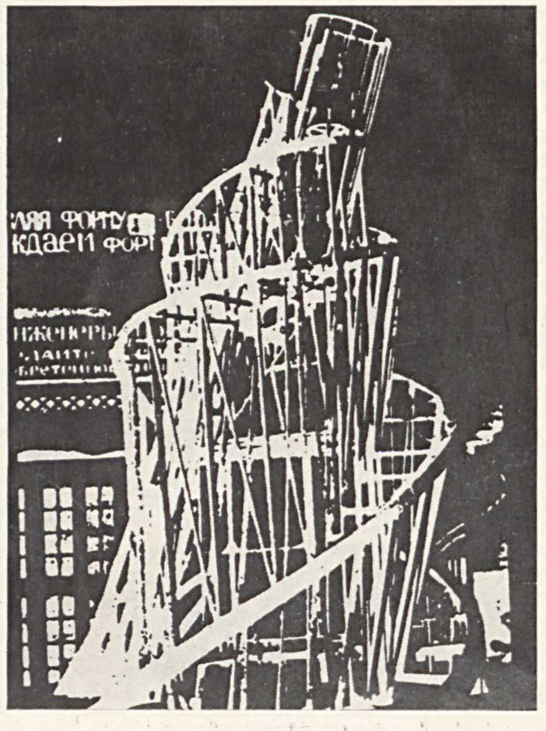


На стр. 20 Межпланетный корабль для полета на Марс. Схемы приведены на страницах известного романа «Аэлита» (1922 г.)

Космический корабль марсиан — типичный образец схемы, приводимый в научно-фантастических романах 10-х годов XX века.

Изображение корабля Ф. Уллинского в полете





Для гигантов — Данте, Микеланджело, Гете, Бетховена, Достоевского... космос — вершина человеческого духа. Космическое мироощущение — это преодоление естества, шаг в запредельное, непременно потрясающий сознание. «Открылась бездна звезд полна, звездам нет счета, бездне дна» (Ломоносов). Картина непосильная нашей изобразительности. На близость, а может, даже тождественность экстатического состояния творческому вдохновению указывает один из самых тонких и искушенных его исследователей Ромен Роллан. Способность к воплощению, перевоплощениям, смене образов — важнейшая способность художника. Анализируя экстатическое состояние, Р. Роллан отмечает ту же способность, доходящую в этот период до полной утраты собственной личности: «...Сначала он видит образы вовне, потом они растворяются в нем и, наконец, он становится ими. Здесь мы наблюдаем воочию творческий акт, естественное движение его поразительной гениальной способности воплощения. Он мгновенно олицетворяет свою мысль и вслед за тем, сейчас же воплощает этот образ. Вообразите, что вы находитесь в самой лаборатории творчества Шекспира

Собор в Кельне
XIII—XIX вв.

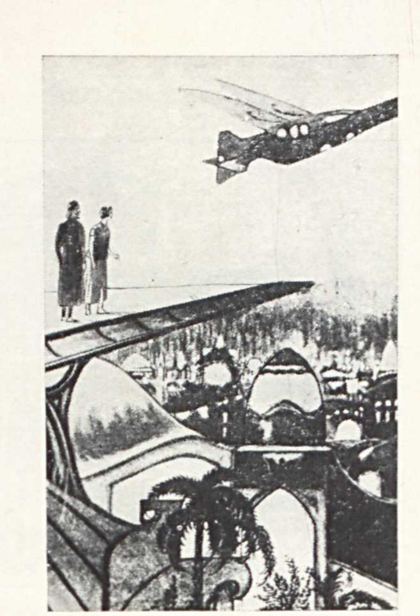
В. Татлин
Проект башни
III Интернационала.
1919



Р. Маккол
«Пролог и обещание».
Панно на космическую тему.
Х., м.

романах новые идеи, которые приводили их к интересным открытиям. Наиболее бурный рост работ, посвященных межпланетным сообщениям наблюдается именно в первой трети XX века как в России, так и на Западе. Одним из самых читаемых русской публикой рубежа веков жанров литературы был жанр научной фантастики. Именно эта литература в силу своей колоссальной популярности формировала острый интерес к технике, влияла на мироощущение людей, рождала романтическую мечту об ином будущем, давала прогнозирующее представление о возможных межпланетных сообщениях, о передаче мысли в мировое пространство, о будущем облике городов, средствах сообщения. Множество страниц отдавали научно-фантастическим рассказам и повестям иллюстрированный журнал «Вокруг света», «Журнал приключений. Путешествия, приключения, фантастика» и другие массовые журналы.

Летопись фантастики космической, или, как тогда говорили, астрономической, захватывающа сама по себе. Нельзя без волнения перелистывать ее страницы, ибо они передают одно из самых древних мечтаний человечества. Ни в какой другой области не было мысленного штурма, столь яростного и стремительного. Границы мироздания расширились до бесконечности. В первые



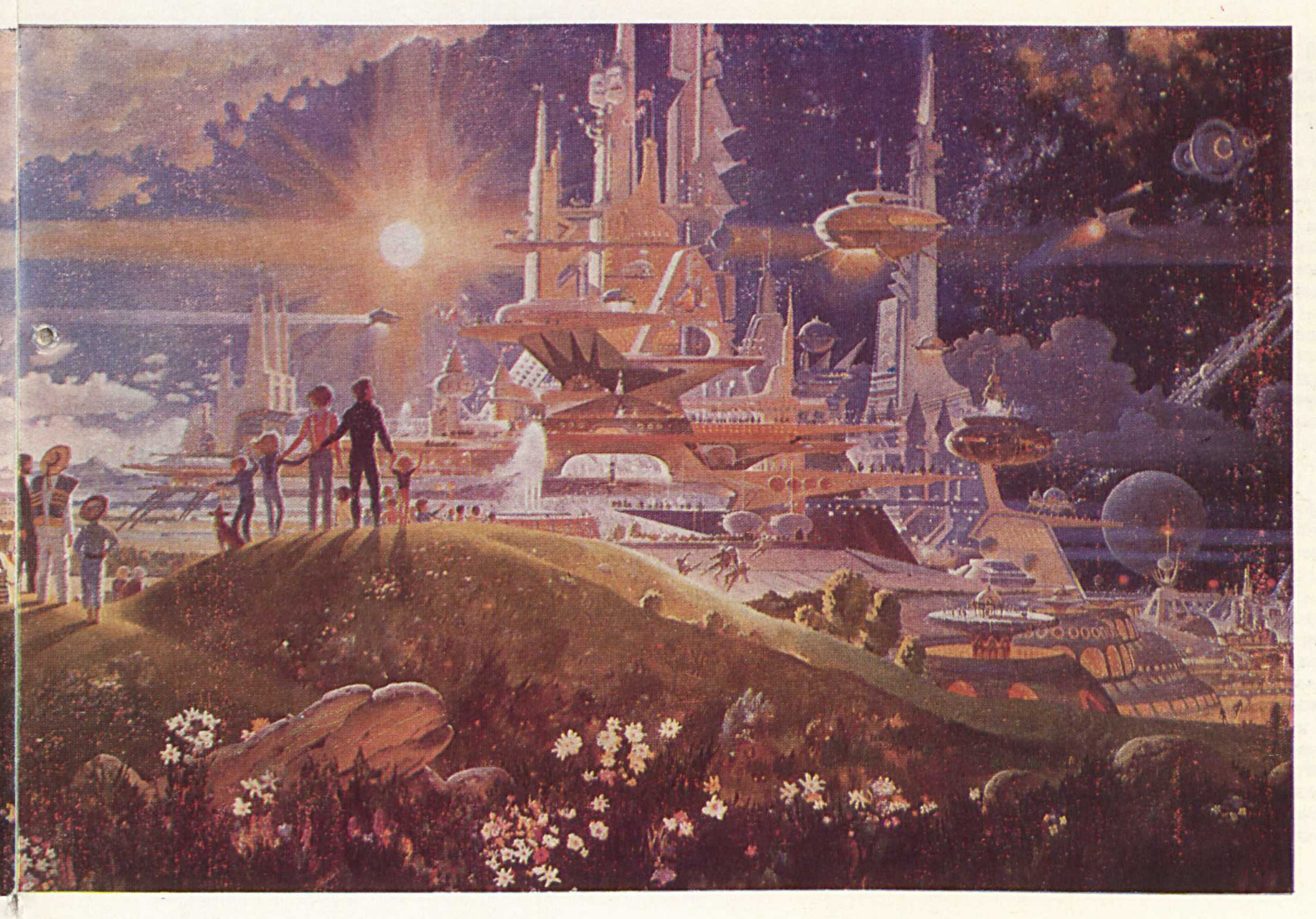
Сцены из будущего.
Со страниц журнала
«Вокруг света». 1913 г.

и видите на кинофильме, как создаются его образы».
В отличие от предельной отрешенности, своего рода невменяемости, сопровождающих эти состояния у людей нетворческих, художник находит способ корыстно управлять ими. В этом смысле художественный экстаз всегда плодотворен, продуктивен. Есть одна характерная своей повторяемостью особенность подобного состояния (вдохновения): все перекрывающее ощущение легкости, непривычной свободы, вовлеченности в своеобразный поток воображения — «минуты и стихи свободно потекут». Устоявшиеся, повторяющиеся в этих случаях штампы — «полет фантазии», «воспарение» (или негатив — в призыве «спуститься на Землю») — неизменно привязаны к переживанию свободного, не отягощенного весом полета.
«Не на простых крылах, на мощных я взлечу, поэт-пророк, в чистейшие глубины...» (А. Блок).
Полеты творческого воображения очень часто фантастичны именно своей дерзкой, вызывающей «антигравитационностью». Вспомним такого рода характерную подробность, повторяющуюся у Гете, Гофмана, Гоголя, Скрябина...

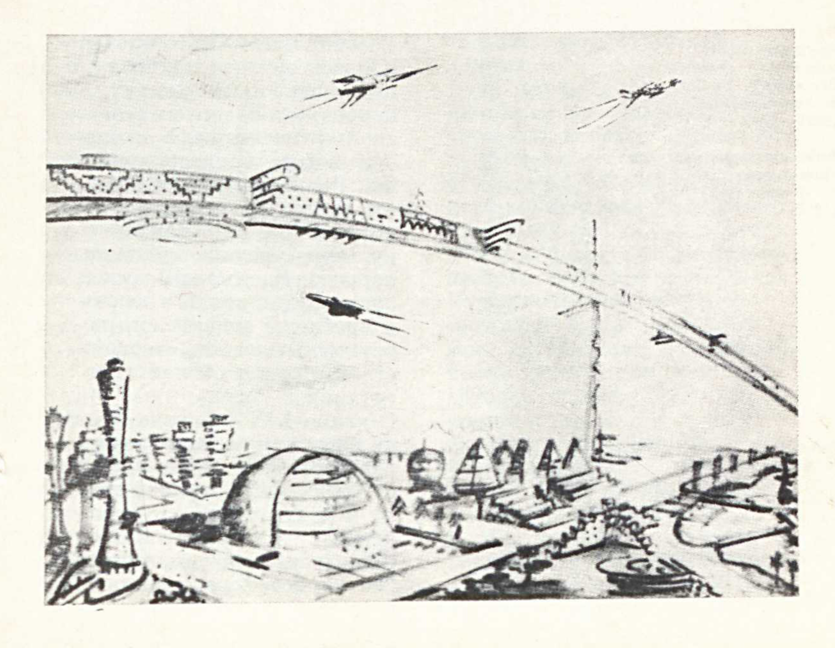
Если в самом деле в экстатические моменты фантазия художника ускользает из-под контроля воспитанных гравитацией механизмов сознания, рожденная художественная форма хотя бы фрагментарно может нести следы этого состояния [4].
Неожиданно возникает перспектива твердой почвы под ногами и возможность оперировать фактами.

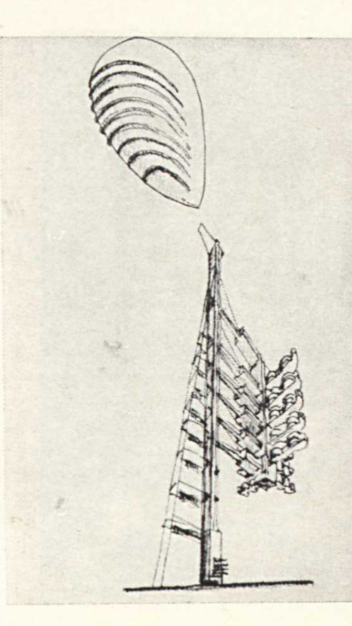
Другое пространство

Гравитация наглядна в архитектонических образах, защищающих наше сознание от картин разрушений и хаоса. Но так ли всесильна власть притяжения над архитектурными образами? Так ли однородна (однообразна) и постоянна эта «дурная пустота» пространства, которую настойчиво членили и перекрывали зодчие всех времен?
Казалось бы, в архитектуре тяжесть всегда предполагает опору. Но в действительности история архитектуры буквально переполнена всяческими уловками и ухищрениями иллюзорного характера, обходящими это бесспорное положение.
В отдельные же моменты эти незаконные акции принимают прямо-таки эпидемические масштабы, позволяющие говорить о них как об антигравитационных «бунтах» и «мятежах». В архитектуре это подтверждают даже выборочные факты — готика, Микеланджело, Борромини, Растрелли, Гауди, постмодерн...
Вообще говоря, и последовательно тектоническая архитектура — пирамида Хеопса, Парфенон, Айя София, храм Вознесения в Коломенском... — в своем рациональном устремлении от Земли — не что иное, как дерзкий вызов силам притяжения.
Искусство знает не одно, а многие непохожие друг на друга и противоречивые пространства. Без какой-либо натяжки можно утверждать, что те же Парфенон и готический собор живут в не сводимых друг к другу пространствах. Натюрморт Шардена также несовместим с натюрмортом Петрова-Водкина.
Отклонения от строго тектонического архитектурного мышления подозрительно совпадают с периодами «искажений», «деформаций» художественных систем пространства. Этот параллелизм у всех на виду — «обратная перспектива» средневековья и более чем свободное толкование прочности и тяжести в готике;



Сам художник, которого на его родине называют «человеком многих миров», объясняет содержание своей работы как «течение человеческой цивилизации из прошлого через настоящее в будущее». Очертаниями известнейших памятников мировой культуры художник эмблематически представил великие цивилизации древности: Месопотамию, Египет, Элладу, Китай, Индию, государство инков; столицы крупнейших современных государств: Москву, Париж, Лондон, Вашингтон; в правой части панно изображено грандиозное космическое будущее человечества, как оно представляется фантазии художника: «плавающие города», искусственные планеты, трансгаллактические экспрессы и т. п. На холме, в центре художник изобразил себя и свою семью, включая собаку, любующихся этим захватывающим зрелищем.



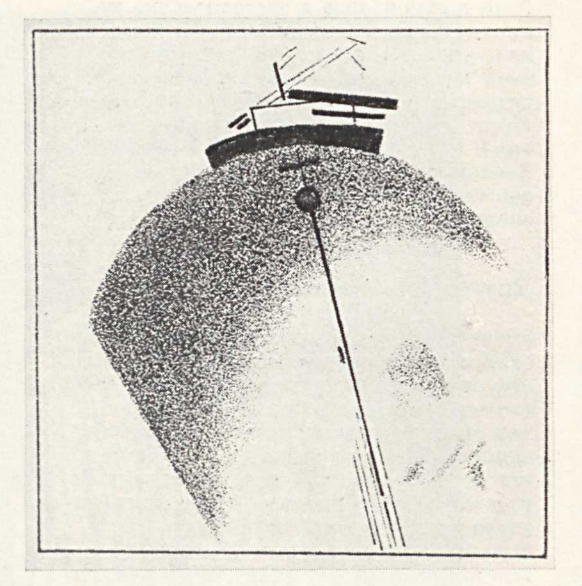


десятилетия XX века в фантастической литературе появились многочисленные проекты электрических, ионных, атомных, фотонных межпланетных и межзвездных кораблей, орбитальные и космические «шлюпки» для высадки на планеты. Межпланетные города-станции. Космические флотилии. Гигантские корабли — дома для путешествий, индивидуальные звездолеты-малютки. Сотни разнообразных космических устройств для поддержания связи. Космические катаклизмы, портреты инопланетян — все это обрушилось на любителей жанра научной фантастики.
Надо помнить, что этап интенсивного научно-технического и культурного развития

аналогичные искажения, только еще более рискованные, в архитектурных образах барокко и вновь отступления от «нормативного» ренессансного пространства; в XX веке подобные взаимосвязанные отклонения еще разительнее: Пикассо — Вазарели; Мельников — Вентури.
Что же это за пространство, в котором форма своевольно уклоняется от соблюдения законов гравитации?

Метаморфоза

Итак, художнику знакомо состояние, когда до предела ослабевает контроль сознания, формы и образы возникают в возбужденном воображении непреднамеренно, калейдоскопически. Выбор и найденная гармония не находят объяснений. Направление этого нарастающего процесса — от поэтического сравнения через метафору к метаморфозе. Слепая стихия интуиции расшатывает архитектонически выверенные структуры сознания (у искусствоведов и психиатров для этого случая есть специальное понятие — «поток сознания»). Не является ли такого рода критическая ситуация феноменальным случаем прорыва сознания в невесомость?



Супрематический сателлит К. Малевича. 1920

На стр. 25
В. Локтев
Метаморфический орбитальный градолет. 1976

Метаморфоза неизменно потрясает человеческое воображение. Метаморфический образ многолик и непостоянен. Превращения импровизационны и немотивированы. Такой способ существования художественной формы неестествен для гравитационного пространства, но поразительно живуч в истории искусства.
В том или ином виде метаморфоза всегда присутствовала в искусстве. Она обязательна в мифе, сказке, в былинном эпосе, в жанре фантастики, составляет нерв поэзии. На полузаконных правах, или, точнее, как неизбежная «патология» всплывает в архитектуре (барокко, арабский Восток, эклектика начала века...).
Овидий отбирает мифологические сюжеты, главная тема которых — причудливые превращения: прекрасной Дафны в дерево, Зевса в быка...
Больше всего поражает воображение момент, когда превращение началось, но еще не завершилось. Художник пытается поймать и выразить ускользающий, неудобный для сознания двуликий образ, пребывание в двух ипостасях сразу: Аполлон настигает Дафну, но обнимает покрывающееся корой и прорастающее ветвями тело. Один из самых сильных и

шения в космической теме в плакате, промграфике — например, на этикетки, фирменные знаки, эмблемы для товаров широкого потребления, упаковки, рекламы и т. д. Область конструирования одежды и экипировки тоже могла бы сделать эту тему своей.
Мне кажется, очень важно активнее вовлекать в эту тему наше молодое творческое поколение, она может дать широкий выход фантазии молодых художников, их романтическим устремлениям. Пока что в темах дипломных работ наших студентов — и у живописцев, и у скульпторов — мы ее не встретим. Традиционно ее берут только плакатисты. А ведь это вообще тема молодежная, поисковая. Именно такой надо раскрывать ее нашим студентам.
Досадно видеть, когда эту тему решают как какую-то узко- и плоско-«жанровую», лишая ее тем самым полноты и жизненности и в плакате, и в монументальных произведениях, и в научной фантастике. Надо вернуть ей взволнованность ее первых дней, первых дней космической эры. Надо заново открыть в ней художественность.

Как художники видят космос

Летом прошлого года по приглашению СХ СССР у нас в стране гостили представители космической области США: известный художник Роберт Маккол и видный популяризатор космической темы в искусстве и коллекционере космического творчества Фредерик Дюрант. В правлении СХ СССР состоялась встреча гостей из США с ведущими художниками, секретарями правления СХ СССР, редакторами и сотрудниками художественных журналов. На этой встрече гости рассказали о космическом искусстве США, показали обширную слайд-программу о космической теме в плакате, живописи, монументальном искусстве, поп-графике, о связи художников с аэрокосмической областью, поделились своим опытом и планами.

В рамках этой встречи состоялась беседа Роберта Маккола и Фредерика Дюранта с редактором отдела дизайна журнала «Декоративное искусство СССР» Львом Смирновым.

— Первый вопрос к вам не как к специалистам, а как к гостям: каковы ваши впечатления от пребывания в Советском Союзе?

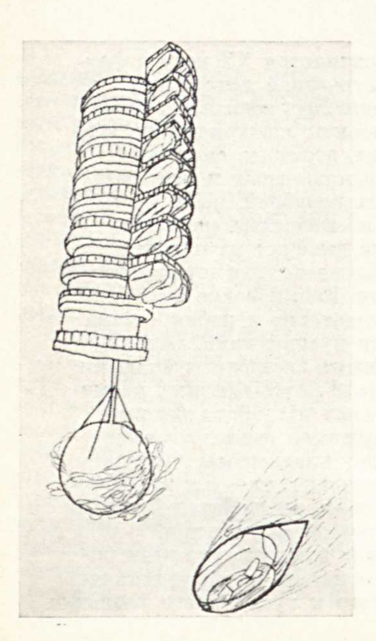
Маккол

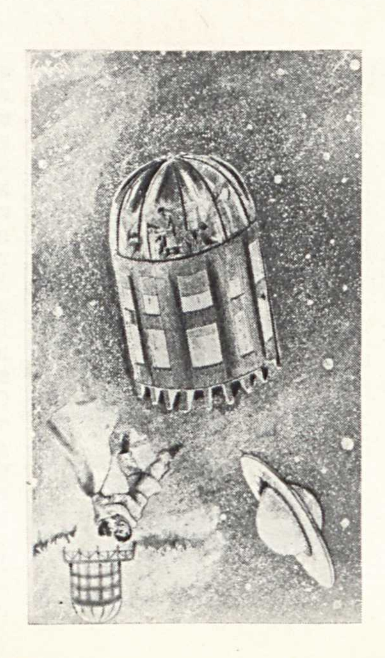
Это хорошо, что вы начали не с космоса, о земных впечатлениях хотелось бы сказать в первую очередь. Я, как у вас говорят, «пользуясь случаем», хочу обратиться ко всем художникам, работникам космической области, ко всем, кто нас принимал — короче, ко всем людям вашей страны.
За время двухнедельного пребывания в Советском Союзе в качестве гостя Союза художников я встретился со многими замечательными людьми, приобрел друзей. Я видел ваши прекрасные города Москву и Ленинград, я покорен прекрасными пейзажами вашей страны. Как американский художник я особенно интересовался историей России, ее богатым наследием в области культуры и искусства.
Ваши музеи и дворцы прекрасны, но что меня поразило больше всего — это чувство национальной гордости, которое свойственно вашему народу. Я понимаю это чувство — оно по праву присуще народу, который первым преодолел земное притяжение и сделал первый шаг к звездам при помощи маленькой серебряной сферы. Своей задачей художника я считаю общение с будущим через мои картины и рисунки. Мое твердое убеждение: достижения человечества в космосе создают новые возможности обеспечения мира между народами. Чем больше дают исследования в космосе, чем больше мы узнаем о величии Вселенной, тем становится яснее, что род человеческий сможет выжить, если поймет следующую истину — мы все, члены одной семьи людей; сделаем так, чтобы эта простая и доходчивая мысль стала достоянием всего человечества, чтобы мы могли как братья идти вперед к светлому будущему.

— Господин Дюрант, как Вы заинтересовались космическим искусством?

Дюрант

Я не художник. Более тридцати лет я работал в космической области как инженер. Но меня всегда увлекала история идей





На стр. 23
Архитектурный эскиз-идея студента Вхутеина В. Калмыкова (1928—1930 гг.)

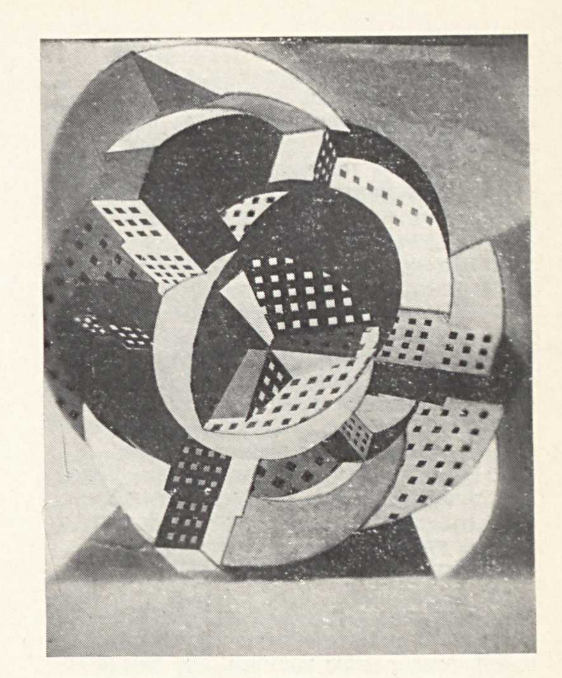
Архитектурный проект-идея И. Изефовича. (1926—1929 гг.)

Летающий город Г. Крутикова. 1927

Космический корабль «Каллисто» Дж. Дж. Эстора из романа «Путешествие в другие миры (роман будущего)». 1900 г.

России конца XIX — начала XX века непосредственно примыкает к начальному периоду становления советской архитектуры. Культурной жизни послереволюционной России были свойственны тенденции и черты, получившие выражение в культуре предшествующего периода. Идеи «технической организации земного шара» и проблемы социального переустройства или совершенствования мира с помощью техники.
В конце XIX — начале XX века возникла ситуация, которая требовала новых идей от философии, научной мысли и искусства. Благодаря появлению теории относительности, генетики, учения о био- и ноосфере, автоматики,

ярких образов античного искусства — кентавр, утрированное воплощение несовместимого единства животной силы и мудрости. При всей парадоксальности образа человека-лошади эта приостановленная, как в стоп-кадре, метаморфоза находит живой отклик в глубинах подсознания, поскольку феномен метаморфозы в природе человека — подвижное, неуравновешенное единство духовного и животного начал. Кентавр и минотавр — выразители разных пропорций этих начал, — как и сатиры, сирены, русалки, птицеголовые боги, крылатые змеи... наконец, сфинкс — символическое воплощение великой тайны метаморфизма.
Попытки найти для метаморфозы чистое и полное выражение, как если бы она была срисована с натуры, в гравитационном пространстве сводятся к намеку или компромиссу [5].
И тем не менее современное искусство пронизано идеей метаморфизма, хотя в целом эта тенденция остается неосознанной; тяготение к метаморфическим образам наблюдается и в новейшем архитектурном творчестве. В этом отношении чрезвычайно выразительны поиски постмодерна с его атектонизмом, ироничностью и неоднородным пространством. Но было бы ошибкой считать, что рождение метаморфической формы подготавливается исключительно возрастанием хаоса, абсурда, случайности и нигилизма. На другом полюсе не менее значительна тяга к упорядоченности, ясности и классической простоте образов. Обе тенденции, или, вернее, их тесное взаимодействие, важны для осмысления художественной проблемы космоса.
По сути дела, в акте метаморфозы пространство выходит из подполья, показывает свое настоящее лицо. Из пустоты, пассивного фона, однообразной протяженности, предназначенной для заполнения или преодоления, оно становится объектом пристального внимания художника. Метаморфизм — особый и пока малоизученный тип художественного мышления, преодолевшего неустанную опеку гравитации. Отсутствие верха—низа, горизонтали—вертикали, бессмысленность равновесия, тяжести — легкости взаимоисключающего противопоставления «изнутри — снаружи» — все эти катастрофические для гравитационной (земной) архитектуры условия оказываются естественными и обязательными для метаморфозы.
Правда, тут опять приходится оговорить-



освоения космического пространства, развитие инженерно-конструкторской мысли в области ракетостроения и космических аппаратов, в первую очередь идеи вашего Константина Циолковского и нашего корифея в области космической техники Роберта Годдарта. Постепенно мои интересы перешли в область искусства. У нас в стране я был первым, кто начал собирать картины на темы космоса. Это было 20 лет назад, когда я стал заместителем директора Национального музея космоса в Вашингтоне. В это время состоялось и мое знакомство с мистером Макколом. Через пять лет в нашем музее было уже 175 работ — картин и рисунков художников из разных стран.

— Господин Маккол, как, по-вашему, какие области искусства и какие жанры и виды изобразительного искусства ближе космической теме? Не ближе ли ей кино, не дает ли оно ему больше выразительных средств?

Маккол

Действительно, у нас в стране космическая тема получила большое распространение прежде всего в сюжетно-драматических видах, таких как кино, телевидение, комикс. В этих видах она, так сказать, отдает дань массовой культуре, коммерческому искусству. Но в этой теме есть и высокое, серьезное, духовное. И вот, я считаю, по своей внутренней наполненности, по своему абсолютному масштабу и важности эта тема сродни прежде всего монументальному жанру. Под монументальным я имею в виду значительность и величие, большую сосредоточенность, а не просто размеры работы и технику исполнения. Хотя в таком, монументальном звучании космическая тема и не столь распространена, как комикс и фильмы, но она весома и духовно значима в системе культуры, она играет все более важную роль и привлекает все сильнее — таково мое убеждение.

— Наша страна открыла эру практического освоения космического пространства. Затем появилась космическая программа США. Долгое время наши страны были единственными космическими державами. Сегодня космические программы осуществляет уже целый ряд стран. А как обстоит дело с космическим искусством? Едино ли оно, как космос, или и в нем существуют свои программы, направления, школы?

Дюрант

Да, сегодня уже смело можно говорить о школах космического искусства. С тем, как работают в этой области американские художники, мы вас познакомили. Существует своя школа космического искусства в Японии, она очень интересна. В 1982 году в Осака и Токио проходила большая выставка на космическую тему. Во Франции и Англии также есть группы художников, работающих в космической теме.
Видное место занимает космическая тема в вашем искусстве. У вас впервые появились художники-космонавты. Благодаря вашему художнику Андрею Соколову, с которым я встретился когда-то на его выставке в Баку, я познакомился с интересными работами космонавта Алексея Леонова. Недавно я узнал, что Владимир Джанибеков тоже теперь, если можно так выразиться, входит в отряд художников-космонавтов.
В нашей стране занимается искусством астронавт Алан Бин. Он рисует Луну, которую видел своими глазами.

...Речь зашла о границах этой темы, о том, что границы космического искусства очертить, наверное, столь же трудно, как и пределы самой Вселенной. Это и самая новая и самая древняя тема в искусстве человечества. Человечество во все времена стремилось к постижению образа мира, к переживанию чувства вселенского порядка, то есть к космосу. В этом аспекте космос присутствует в культуре и искусстве, наверное, всех народов. Возможно, это некоторая фундаментальная одухотворенность искусства вообще. Произведение искусства — это ведь в чем-то сотворение мира, воссоздание мира, выражение сопричастности выбранной темы или предмета мировому целому. Четко разделить здесь собственно космическое как осознанную тему и космическое как отражение и образное воспроизведение пространственно-временного измерения, в котором протекает жизнь и которое внутренне присуще бытию, наверное, просто невозможно. Произведение искусства любого времени и народа, в котором воплотились бытийные основы, уже тем самым и космично. В то же время произведения, переполненные атрибутами космичности, могут не содержать ничего космического по своему духу. Как и в жизни, где мы буквально погружены в космическое, но далеко не всегда

новых машин и промышленной эстетики, эстетики созидающей вещи, новых видов энергии был как бы приоткрыт невиданный контур будущего. Впервые будущее стало представляться как некая реальность, не тождественная настоящему. Материальная среда изменялась на глазах. Вспоминая это время, поэт Леонид Мартынов писал: «Рубеж двух миров! Как ни тривиально звучит это выражение, но оно точнее всего определяет положение вещей. Я рос на бревенчато-кирпичной границе старого мира и — железнодорожно-пароходного, пакгаузно-элеваторного, велосипедно-аэропланного и телефонно-пишущемашинного нового мира, отдавая решительное предпочтение последнему» [2].
Пути науки и искусства различны, но их сближают дерзание, новизна выражения, нешаблонность мышления.
И как в науке в преддверии космической эры были созданы заново целые области, так и в искусстве начинается процесс освоения этого мира. Художники-новаторы разрабатывают новый язык метафор, поэтических ассоциаций, новые формы, при помощи которых они пытались нам показать масштабы и силу духовных катаклизмов этой будущей эпохи.
В этом аспекте чрезвычайно интересны взгляды поэта В. В. Хлебникова — теоретического главы русского футуризма и яркой утопической мысли, которые прошли сложный путь развития от идеалов «стихийной» жизни и упорядоченной жизни в домах «Лебедин будущего» (1915—1916 гг.). Его романтические мечты о будущем последовательно изложены в двух дореволюционных утопиях-пророчествах: «Мы и дома» и «Лебедия будущего» [3].
В ранней утопии «Мы и дома» поэт разрабатывает подробный план будущего мироустройства. Именно это слово — «мироустройство» — как нельзя более точно отражает изменение понимания масштаба задач архитектуры, выражает все оттенки изменившегося к этому времени отношения к задачам организации человеческой жизни, отношения к пространству, новую эстетику восприятия Мира и города. «На город смотрят сбоку, будут — сверху», «город превратился в сеть нескольких пересекающихся мостов», «толпа научилась летать над городом». Города В. Хлебникова «движутся в виде стеклянных сот по железным дорогам и морям». Но они еще и летучи: «Весь город мчался как суда, где нависали облака на медленных глазах веревок...» Главная черта будущего города: «Улицы над городом и глаз толпы над улицей», «на прекрасной и юной крыше будет толпиться люд, носовыми платками приветствуя отплытие облачного чудища». Что будут строить в городе? — «Дома-мосты, подвод-

ся. Хотя в пространстве невесомости архитектонический принцип, казалось бы, должен работать вхолостую, его присутствие в космических образах не только допустимо, но и правомерно, как правомерны и метаморфические озарения в искусстве Земли (к тому же архитектонический принцип получает оправдание в управляемом гравитационном поле будущих межзвездных поселений).
Из-за того, что метаморфоза как бы уравнивает многие возможности развития, вовсе не следует, будто ее «продукция» бесформенна или абсолютно неорганизованна. Сомнения могут быть оттого, что искомая форма трудна и непривычна. Наивно думать, что сегодня нам посильно точное знание космической формы. Речь может идти пока лишь о ее признаках. Разве, спустя тысячелетия, мы вправе утверждать, что знаем законы творчества и рецепты художественных форм околоземного пространства?
Метаморфизм можно еще истолковать как способ существования художественной формы в мире космоса. Это как реактивный принцип, решающий проблемы движения в «свободном пространстве». Только в данном случае речь идет не о физическом движении, а о художественном мироощущении.
Подобно тому как архитектоническая форма дает зримый образ гравитационного пространства Земли, метаморфическая форма полномочно представляет пространство невесомости.
Вопрос о художественной проблеме космоса и законах космической формы осложняется еще тем, что, по-видимому, нельзя провести четкую границу между космическим и некосмическим.
В конечном счете и гравитация — космический фактор. Земной шар — подлинное космическое тело, и его поведение в мировом пространстве определяет все тот же закон тяготения. Но из этого вовсе не следует, что художественный опыт Земли и есть космическое искусство. Такой вывод равносилен утверждению, что арифметика египтян ничуть не хуже современных математических знаний.
Акцент на невесомости и метаморфозе сделан, чтобы высветить своеобразие космических образов. Это пристальный взгляд на те стороны художественного творчества, которые прежде оставались в тени или даже подавлялись.
Теперь можно уточнить — космизм не отменяет гармонии искусства, а углубляет и усложняет ее, поскольку приходится учитывать реальность внеземного мироощущения.

Направление исторической траектории

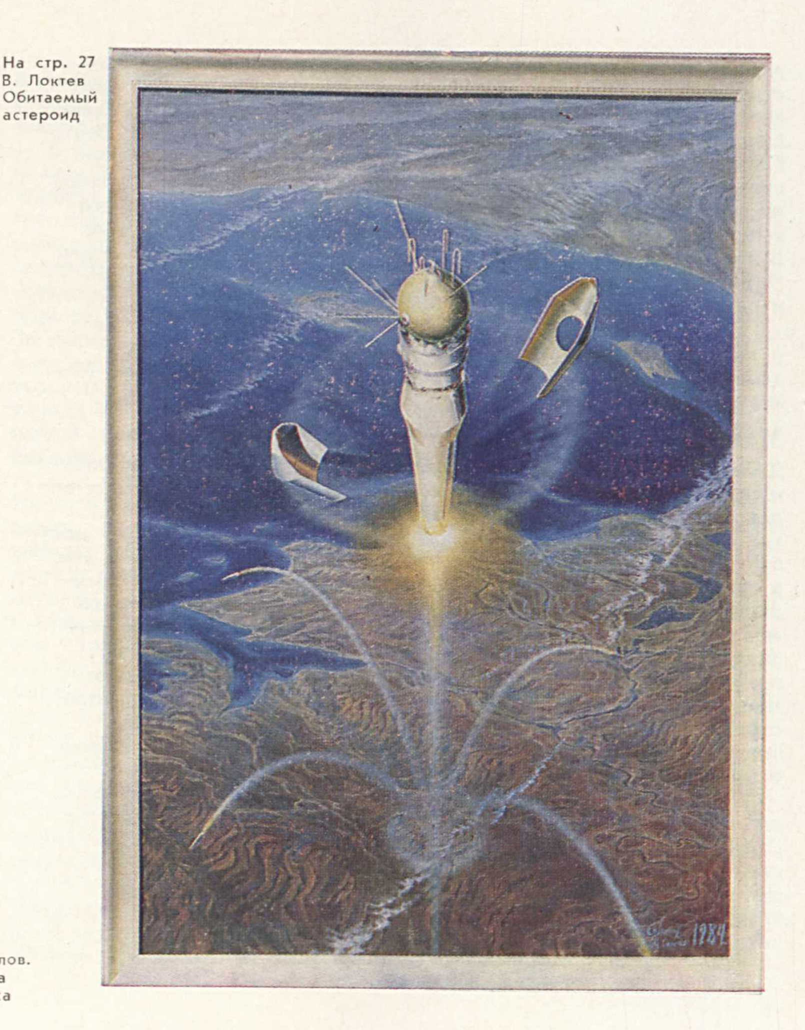
Для нас давно привычна и естественна традиция восприятия архитектуры в контексте исторических процессов, с учетом особенностей времени и места. То есть в своих объяснениях причин и следствий мы не выходим за пределы привычного земного пространства. Экзогенные влияния не принято брать в расчет. Но разве в рождении архитектурной формы и особенно в самом феномене ее эволюции все так ясно и до конца объяснимо?
Современная наука находит новые и новые подтверждения связи многообразных жизненных процессов Земли с процессами и «событиями» мирового пространства. Неужели мы не вправе допустить подобную зависимость в случае художественного творчества, тотально мобилизующего жизненные силы самого совершенного и чуткого на Земле живого организма? Неужели эта зависимость (а она, как уже говорилось, вырисовывается в экстатических состояниях

переживаем это и даже просто осознаем. Мы смотрим на часы или компас — ведь это тоже «космические» акты, но мы об этом не думаем, как не думают об этом участники деревенского хоровода, народный мастер, кропотливо воспроизводящий традиционный орнамент. Но любое из этих действий и в жизни, и в творчестве может натолкнуть на размышления о самом смысле жизни, о тайне бытия, и тем самым оно проявит свою космичность.
Лишь сравнительно недавно, когда с помощью космических аппаратов человечество открыло для себя космическое пространство как еще одну форму реальности, как еще одну область осваиваемой действительности, космическая тема в искусстве стала выделяться в специфическую область со своими задачами, выразительными средствами, своим языком и эстетикой...
— Господин Дюрант, каковы они, на Ваш взгляд коллекционера и специалиста произведений непосредственно на космическую тему?

Дюрант

«Космическое искусство», что это такое? Даже в узком значении это область тоже чрезвычайно обширная. В качестве сюжетов здесь могут быть образная интерпретация околоземного пространства, солнечной системы и того, что за ее пределами; современные космические полеты, ракеты и межпланетные станции, научные концепции будущего и чистое воображение.
Едва ли не все направления, моды и стили современного изобразительного искусства нашли себя и в космической области. Произведения на эту тему могут быть и реалистичными, и импрессионистскими, и конструктивистскими, они могут быть абстрактными или субъективно-эмоциональными высказываниями, могут быть и комбинацией всего перечисленного. Самые различные техники при том могут быть использованы: масло, темпера, карандаш, рукоделие, гравюра, различные виды печати. Произведение космического искусства говорит зрителю о том, что ощущает художник. Оно может быть документально-предметным, но, как правило, не «фотографично». Когда-то Оноре Домье сказал: «Камера может увидеть все, но ничего не понять». Это слова о значении художника в век науки. Они сохраняют свою важность и для космического творчества.

На стр. 27
В. Локтев
Обитаемый астероид



А. Леонов, А. Соколов. «Впервые в мире на орбиту». Из триптиха «Люди грядущей планеты». Х., м.

ные дворцы, дома-пароходы, дома-волосы, обвитые кольцами стеклянные каюты».
А на площадях «Лебедии», «где отдыхали «творцы», на высоких белых стенах — «тенекнигах» творцы писали «тенепечатью» Новинки Земного Шара, новинки научной жизни и стихи» [4].
Планы поэта были грандиозными. «В загашнике у него можно найти идеи, родственные идеям Циолковского о покорении космоса, Вернадского — о био- и ноосфере, кибернетике, современной биологии, структурализме... Разумеется, не в научной достоверности, а как поэтический образ, метафору, догадку», — писал один из исследователей его творчества [5]. Хлебниковские утопии будущего имели огромное влияние на творческую интеллигенцию как дореволюционной России, так и после Октябрьской революции.
В. Брюсов, Б. Красногорский, Н. Морозов и многие другие писали о путешествиях в космические дали, конструируя корабли и исследуя лунные и марсианские поверхности.
Развиваясь одновременно с научной мыслью, мысль фантастическая за последние сто лет переживала несколько бумов. Одним из самых сильных ее подъемов был как раз предвоенный бум 10-х годов нашего века, по своему характеру это была в основном «техническая» фантастика, очарованная новизной только что появившихся технических форм. Именно в научной фантастике тех лет следует искать один из корней современного дизайна. Писатели, поэты и ученые описывали, чертили и рисовали конструкции межпланетных кораблей, межпланетных станций, расположенных в мировом пространстве и вращающихся вокруг земли, как ее спутники.
Межпланетный корабль Н. Морозова в повести «На границе неведомого» (1882 г.) несколько похож на корабль для сообщения между Марсом и его спутником Фобосом, описанный авторами Фором и Граффиньи в романе «Необыкновенные приключения русского ученого» (1889 г.). Около 1900 года в Петербурге появился перевод с английского сочинения Джона Джекоба Эстора — «Путешествие в другие миры» (роман будущего). Трое ученых путешествуют с Земли на Сатурн и Юпитер в 2000 году. Устройство аппарата «Каллисто» совсем иное, чем у Н. Морозова и Граффиньи. «Каллисто» имеет вид короткого усеченного цилиндра. Размеры этого летающего дома-машины значительны. Диаметр его около восьми метров, а высота — около шести. Двухэтажный корабль с вышкой для наблюдений сделан из металла бериллиума.
Как мало, в сущности, отличима научная фантастика от научного проекта: К. Э. Циолковский предлагал строить

и той же «пассионарности») не оставляет следа в самой художественной форме, в поисках которой и происходит напряжение всех творческих сил художника? Своеобразная заземленность философии искусства — одно из самых досадных ее упущений.
Строго говоря, догадок или предчувствий этой связи в искусстве более чем достаточно. Но они, как правило, мистического характера (пророческая или прорицательская «призванность художника», романтическое «служение музам», «безумие гения», «художественная воля»...), а потому неудобны и малопродуктивны в исследовании предмета уже самого по себе неопределенного и таинственного. Вместе с тем как раз в художественном творчестве все таинственное и неопределенное принимает совершенно точные и очевидные композиционные формы.

Дедал был архитектором

Наивно полагать, что метаморфическая архитектурная форма появится легко и просто, как только мы расстанемся с ценностями и табу, установленными гравитационным законом. Поиск этого класса форм подсознательно ведется давно — наиболее ранние находки относятся ко времени зарождения архитектуры как искусства,— но в наше время он особенно интенсивен. Вполне возможно, что мы накануне фундаментального обновления древнейшего из искусств.
А пока, на первых порах, наравне с решением многообразных технических и функциональных вопросов космического расселения предстоит обучить архитектуру свободному полету.
Парение в пространстве невесомости, казалось бы, не представляет собой ничего таинственного с точки зрения формы. Доказательство — многотысячный парк космической техники на околоземных орбитах и межпланетных трассах. Но именно в этой очевидной безразличности, независимости форм от среды — самая большая помеха пониманию сути дела.
Известные сегодня архитектурные формы, адресованные в космическое пространство (проекты станций, кораблей, поселений и просто изобразительные фантазии на эту тему), не несут образа невесомости и потому отторгаются как чужеродные космическому мироощущению. Несовместимость, подобная соседству произвольно выдуманного персонажа с типическими характерами реалистического романа.
При таком положении вещей космос остается непроницаемым и безмолвным для художественного сознания.
А если так, то и внеземную среду обитания, о которой печется архитектор-футуролог, нельзя признать космической и жизненно полноценной. По сути дела, речь идет о преодолении существующей односторонности. Похоже, что дальнейшие успехи в освоении космоса будут во многом зависеть от успехов в исследовании его художественной проблемы.

Вклад искусства

Архитектура и война — несовместимые понятия. Знаменитые слова Ле Корбюзье — «когда гремят пушки, музы умолкают» — сегодня звучат предостерегающе. В милитаризированном космосе не найдется места искусству. Война подавляет и убивает самую способность к творчеству, важнейшую из всех, которыми наделен человек.
Но много раньше создан другой образ, убеждающий в силе искусства. С появлением Аполлона мир и тишина воцаряются на Олимпе. Неистовый Арес (бог

...Разговор зашел о принципах изобразительности. Да, пожалуй, как ни в чем другом, «натурализм» здесь не модный прием, а скорее стремление к правде. Космическая изобразительность, особенно когда действие происходит в космическом пространстве, как правило, тяготеет к подчеркнутой иллюзорности, можно сказать, к фото- и гиперреалистической отчетливости, и этим напоминает средневековую европейскую живопись. Это понятно, ведь в космическом пространстве нет атмосферы, той воздушной среды, изобразительные проблемы которой, как и все земное, так занимают художников Европы с эпохи Возрождения. Как и предметы на картинах довозрожденческих художников, объекты в произведениях космической живописи выглядят предметно отчетливо, телесно достоверными. Художник XV века «выкачивал из картины воздух», чтобы в соответствии со средневековой эстетикой изобразить самосущие тела с предельной ясностью в их телесной обособленности, а художник конца XX века стремится предельно достоверно передать оптические свойства безатмосферного пространства. Поразительное совпадение диаметрально противоположных по исходным принципам изобразительных систем. В свете этого живопись Возрождения в самых характерных ее проявлениях предстает полным величия и драматизма закатом «старого» космоса.
Принцип новой изобразительности восторжествовавший с Возрождения — измерение пространства, то есть расстояния между точками и телами (собственные величины которых предполагаются известными), измерение расстояния и представление его как тела, имеющего протяженность, ограниченную поверхностями других «настоящих» тел. Космогонический принцип пространственности — напротив, выявлял не расстояние между телами как новое «тело пространства», а соотнесенность тел между собой, их иерархию. Нам сейчас это трудно представить, но ошеломляющая новизна идеи изображать воздух, «среду», совершенно естественная с нашей точки зрения, ведь означала не менее ошеломляющий по смелости отказ от космогонической интерпретации пространства произведения как иерархии тел в пустоте. Вся возрожденческая система изобразительности с ее характерными приемами кулис, ракурса, горизонта, подразумеваемой точкой схода, воспроизводящая пространственную непрерывность естественного воспри-



в будущем дирижабли из золота и серебра.
Для мысли ученого, устремленной в мировое пространство, проекты дирижаблей закономерны. Не следует забывать, что проблемы воздухоплавания и идеи освоения космоса переплетались так тесно, что до времени их невозможно разделить.
«Декан воздушного факультета Института инженеров путей сообщения в Петрограде, — пишет Циолковский, — через А. П. Родных предлагает мне передать мои книги, рукописи и модели для хранения в библиотеке и музее института. Не все оказываются гасителями духа» [6].
Этим деканом был Николай Алексеевич Рынин (1877—1942), личность замечательная, сыгравшая в развитии отечественного воздухоплавания и космически ориентированной мысли чрезвычайно важную роль.
В 1907 году в Петербургском институте инженеров путей сообщения, по ходатайству 300 студентов, он начал читать курс лекций о воздухоплавании. Он стал автором проекта воздухоплавательного факультета, а в 1920 году — его деканом. По его инициативе в институте был устроен музей воздухоплавания с аэродинамической лабораторией (1910 г.), при его активном содействии институт демонстрировал работы преподавателей и студентов на выставках в Петрограде и Москве и принял участие в работе международных воздухоплавательных конгрессов в Турине и Генте (1911—1913 гг.) Вместе с ним студенты и преподаватели строили планеры, летали на управляемых аэростатах и воздушных змеях.
Можно много рассказывать о нем, незаурядном инженере, исследователе проблем аэродинамики, путешественнике и активном популяризаторе и пропагандисте знаний о межпланетных сообщениях.
В конце 20-х годов как приложение к журналу «Природа и люди» начали выходить выпуски Н. А. Рынина под общим названием «Межпланетные сообщения»: «Мечты, легенды и первые фантазии», «Космические корабли (межпланетные сообщения в фантазиях романистов)», «Лучистая энергия в фантазиях романистов и проектах ученых», «Ракеты и двигатели прямой реакции (история, теория и техника)», биография К. Э. Циолковского и многое другое. Иллюстрации к этой статье взяты из собрания Н. А. Рынина.
В 20-е годы страницы журналов «Мир приключений», «Вокруг света», «Шквал», «Безбожник», Всемирный следопыт», «Природа и люди», «Ежегодник» пестрели броскими названиями, рисунками и фотографиями на темы «Межпланетной революции». Эту тему поддержала целая плеяда молодых советских авторов: А. Беляев, Г. Арельский, Б. Армфельд, А. Бобрищев-Пушкин.
В 1922 году А. Толстой вы-

войны) забывает о войнах, кончаются раздоры и распри. В тишине под звуки кифары движется ведомый светоносным богом хоровод муз. Космос — прекрасное миростроение.
Космическому мироощущению чуждо, противоестественно состояние войны. В этом смысле уже само участие искусства в освоении космоса ставит под сомнение мысль о неизбежности звездных войн.

---

[1] В моих первых опытах на эту тему невесомость трактовалась как фактор, упрощающий многие типичные архитектурные проблемы. В 1963 году я сделал композицию, которую назвал «Космическим градолетом». Эскадрильи градолетов продлевали в астросферу глобальную сеть расселения.
В тот момент заманчивая перспектива архитектуры без забот о весе, устойчивости, размерах заслонила художественный смысл вседозволенности (без верха — низа, вертикали — горизонтали, без тяжести — легкости, без забот о прочности, неподвижности, равновесии и устойчивости...)
Это была постановка или, вернее, разведка проблемы.

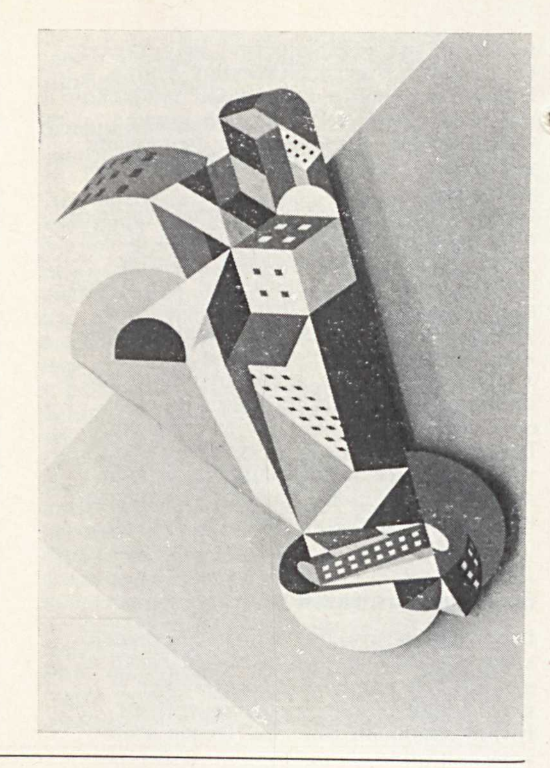
[2] Чижевский А. Л. Эпидемические катастрофы и периодическая деятельность Солнца. М., 1930.

[3] Гумилев Л. Н. Этнос и ландшафт.— Известия Всесоюзного географического общества. Вып. 3, 1968, т. 100.

[4] Нелепо видеть в невесомости своеобразный побудитель вдохновения, а сложную и опосредованную связь этого состояния с космическим воздействием понимать как прямую зависимость темперамента художника или его продуктивности от дозы излучения. А. Л. Чижевский изучал сложные цепи зависимостей между процессами жизнедеятельности организма и космической активностью, и, в частности, связь между психологическими явлениями и электрическими процессами в атмосфере в моменты повышенной солнечной активности. Проследить с той же точностью цепь аналогичных зависимостей применительно к психологии творчества в настоящий момент довольно трудно из-за неясности проблемы и неразработанности специальных методик К тому же здесь мы вторгаемся в область, в которой современные строго научные методы могут быть недостаточно эффективны.

[5] Метаморфизм растений, который так заинтересовал В. Гете, и метаморфизм животного мира — давно на прицеле естествознания как экстраординарные явления природы.

[6] Архитектурные последствия невесомости оказались значительнее, чем можно было предположить в первый момент. Экспериментируя с многоликими или семантически неустойчивыми образами, я заметил, что в этих опытах почти не приходилось учитывать гравитационные зависимости (столь важные для архитектурной композиции). В отсутствии архитектонических признаков начал прослеживаться какой-то иной, в тот момент еще недостаточно ясный способ существования художественной формы.
Эти исследования в 1976 году навели на мысль о метаморфизме как художественном принципе, порожденном космическим мироощущением художника. Художественная проблема космоса начала приобретать контуры.



ятия, изображение, так сказать, «количества пространства» между телами означает воспроизведение в изображаемом пространстве ограниченности человеческого пространствовосприятия, основанного на точке зрения, то есть на земной, антропоморфной мере, в противовес безличной и безначальной вселенской полноте.
Не в этом ли разгадка таинственного «сфумато» великого Леонардо! Не пророчествовал ли он своим голубым туманом, что отныне для художника настает время сугубо земных измерений, сугубо житейских проблем, что космическую ясность прежних тем навсегда затянуло прекрасной дымкой! Что отныне проблемой живописи станет не «небесная иерархия» отъединенных предметов и тел, а их земная слитность в «среду», «междупредметность», что предмет станет вещью — выразителем и невольником связей, телом, в котором самосущность затерта отпечатками земных прикосновений!
Вообще в этой области изобразительности много парадоксов. Например, в свете теории архетипов швейцарского психолога Карла Юнга становится объяснимым то, почему космическая живопись до-научно-технической эры — конца прошлого века — так тяготела к формам клякс, лопающихся пузырей, простейших одноклеточных в момент деления, хромосом, вирусов и прочего, то есть к формам, где Форма находится в неустойчивом состоянии возникновения-распада, где она выступает как изначальная архетипическая идея оформления. Как и культурно близкий этой ветви изобразительности спиритуализм конца прошлого века, космическая живопись этого времени в чем-то предвосхищает позднейшие открытия глубинной психологии, зрительные переживания на самой ранней, внутриутробной стадии их формирования.
Таким образом, оказывается, что индивидуальное творчество на тему космических переживаний «визионарного» типа, в отличие от коллективного, выраженного народным и традиционным творчеством, антикосмогонично. Космогонично народно-традиционное творчество, оно моделирует миропорядок, шифрует его языком своей культуры и этим дает его картину, его символ; индивидуальное же творчество в своих стремлениях передать космическое переживание идет как бы в обратном направлении, нисходит к началам индивидного формопереживания и созерцает не космос, а рудименты пространственных представлений человека как виде. Что, впрочем, тоже, наверное, является каким-то аспектом нашего космического достояния...

— Господин Маккол, специализируются ли художники космической темы обычно в каком-нибудь одном виде или технике или «делают все»?

Маккол

Лично я не специализируюсь на каком-то одном виде или технике. Для зала Национального музея космоса в Вашингтоне я выполнил большое монументальное панно. Мне приходилось делать плакаты, почтовые марки, эмблемы космических событий, в частности, программы «Союз» — «Аполлон»; в жанре научно-художественном я проектировал космические корабли будущего, как дизайнер конструировал космических роботов для кинофильмов, работал в мультипликации. Ну и, конечно, живопись. Мне кажется, в этой области можно быть универсальным. Главное — чувствовать, в каком направлении идет ее развитие, «быть в курсе».

— А теперь вопрос к Вам, господин Дюрант, как инженеру и специалисту в области космической техники. Вопрос от имени зрителей, не знакомых непосредственно с космической техникой, принципами ее развития, тех, кто сами о себе говорят «я в технике не разбираюсь» — согласитесь, таких даже в наш век НТР еще немало. Такому зрителю ведь не так легко разобраться, что, собственно, изобразил художник — технически возможные, инженерно грамотные аппараты или свои произвольные домыслы. Так вот, насколько достоверно то, что изображает его произведение, насколько ему можно верить — не как изображению, а как содержанию? Или, если поставить вопрос принципиальнее, что дает космическое искусство конструкторам, инженерам, астронавтам?

пустил роман «Аэлита».
В 1926 году вышел фильм «Аэлита». Анонс был понят публикой как истинные вести с Марса. Граница, отделяющая фантазию от реальности, представлялась уже преодоленной. К 30-м годам набирал силу второй подъем научной и фантастической мысли, связанный с признанием фантастического за реальность.
В 1924 году в Москве было образовано «Общество межпланетных сообщений в СССР», в начале 1927 года Москва устраивала первую мировую выставку моделей и механизмов межпланетных аппаратов изобретателей всех стран.
И, конечно, художники и архитекторы не остались равнодушны к общему направлению мысли, устремленной в воздушное пространство. Достаточно вспомнить художников группы ОСТ — С. Никритина, А. Лабаса, А. Тышлера и др., архитектурные проекты студентов Вхутеина — Г. Крутикова, В. Калмыкова, И. Иозефовича [7]. Работы художников носили названия, красноречиво свидетельствовавшие об интересах авторов: «Динамика в пространстве», «Планетарное», «Скорость»... идеи и мечты поэта В. В. Хлебникова о преодолении сил земного притяжения, об организации систем, противостоящих силам падения и энтропии, нашли свое архитектурно-художественное решение в летающем городе будущего студента Г. Крутикова.
Под влиянием революционного духовного подъема, установки страны на электрификацию и индустриализацию идеи будущего переустройства с его космическими масштабами воплощались в новых архитектурных проектах, в литературе и в живописи, обретая форму и энергию целого направления.
Мечта о технике, достигшая в России гипертрофированных размеров, органично и неизбежно перерастала в мечту о выходе в космическое пространство.

---

[1] Брюсов В. Я. Мятеж машин.— Вечное солнце (русская социальная утопия и научная фантастика II пол. XIX — нач. XX в.). М., Молодая гвардия, 1979, с. 224—225.

[2] Цит. по ст.: Адольф Урбан. Философская утопия (поэтический мир В. Хлебникова).— Вопросы литературы, 1979, № 3, с. 156—157.

[3] Обе утопии В. Хлебникова объединены под названием «Кол из будущего». См.: Хлебников В. Собр. соч., т. 4, с. 275—279.

[4] Хлебников В. Лебедия будущего.— Собр. соч., т. 4, с. 287.

[5] Урбан А. Философская утопия (поэтический мир В. Хлебникова).— Вопросы литературы, 1979, № 3, с. 182.

[6] Циолковский К. Э. История моего дирижабля. 1924 г.

[7] См. публикации: Хан-Магомедов С. О. Проект летающего города.— ДИ СССР, 1973, № 1, с. 30—36; Калмыков В. Города в воздухе.— Архитектура СССР, 1973, № 6, с. 58—60; Бархин М. Г. Архитектура и город. М., Наука, 1979, с. 35—38.

Задержанный 17 марта 1882 г., после убийства Александра II, Н. И. Кибальчич в тюрьме чертил сначала на стене, а затем на принесенной ему бумаге проект воздухоплавательного аппарата на основе применения реактивного двигателя, о котором он публично объявил в своем заключительном слове накануне казни и передал конверт с изобретением своему защитнику (В. Н. Герард). О проекте Н. И. Кибальчича много говорили и писали в иностранных газетах: «Будет, конечно, очень жаль, если инквизиторская ревность правительства заставит его сражаться даже с мертвым врагом и похоронит вместе с ним его, может быть, в высшей степени важное изобретение» [1].
Проект Н. И. Кибальчича остался необнародованным и пролежал в архиве департамента полиции около 36 лет (первая публикация на страницах «Былого» в августе 1917 года).

[1] Николай Иванович Кибальчич. Лондон, 1882 (сбор в пользу Красного Креста «Народной Воли»), с. 24.

На стр. 28
В. Локтев
Город-комета. (Поток метаморфических преобразований). 1976

Дюрант.

Верить можно настолько, насколько это убедительно. Не надо забывать, что в конце концов перед нами художественное произведение, образное по своей природе творчество.
На первый взгляд, что может быть общего между новейшей областью техники и технологии, базирующихся на строгих научных дисциплинах, в основе которых лежат точнейшие расчеты, и творчеством, сугубо субъективным по своей природе? Но при всем том, что космическая область воплощает собой торжество Науки, значение художественного творчества для этой области очень велико. Фантазии художника очень важны. В таких фантазиях могут проступать интуитивные видения, а то и пророческие прозрения, они расширяют кругозор инженера, раскрепощают сознание ученого. Творчество художника по отношению к области науки и техники, в том числе и к космической области — это в известной степени предвидение будущего. Оно дает известный импульс ее прогрессу. Не будем забывать, что многие, и очень многие, достижения научно-технического прогресса «открыли» вначале фантасты, художники, открыли как проблему, как грядущие задачи, как насущную потребность будущего, а позднее ученые и инженеры лишь практически осуществляли эти открытия. Для космической области творчество художника — это как бы образы грядущего.
Творчество на тему научно-технического прогресса постепенно развилось в специальный жанр научной фантастики и само принимает сугубо техническое обличье, поэтому непосвященному подчас и невозможно разобраться, что перед ним: научно-техническая правда или мистификация? Но для инженера и ученого научная фантастика, помимо эстетического значения, имеет и еще один смысл — как образ грядущей проблемы.
... В заключение беседа логично перешла от космического искусства к тревожащим аспектам космической реальности. Наши гости были единодушны в том, что альтернативы мирному космосу быть не может. В этом чувствовалась точка зрения большинства простых американцев.

Лев Смирнов

«Все молчали и мечтали, смотря на небо... И мои мысли так же улетели далеко в пространство, туда, где за пределами нашей земной ночи сияет вечный день, где проносятся вереницы метеоров, где волны солнечного света и теплоты вечно переливаются между собой и сливаются с лучами миллионов звезд в одну чудную мировую музыку, наполняющую всю вселенную...»
Н. Морозов «На границе неведомого» (1882).
(Роман написан в Шлиссельбургской крепости).

Но силы вселенной могучей рукой
Ведут вас к таинственной цели,
Н. Морозов «Звездные песни»

Музей на родине Гагарина

Тамара Зиновьева

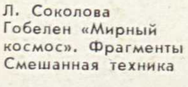
В городе Гагарина открылась художественная галерея. Она создана специально для этого города и своим содержанием посвящена его судьбе.
Когда-то Гжатск Смоленской области был ничем особенно не выдающимся, типичным российским городом. Теперь он носит имя Гагарина и прославился на весь мир. Первый космонавт был родом из этих мест. Город старается быть достойным своей известности, хочет сохранить и донести до потомков память о герое.
Город обрел мемориальное значение. Несет он его самим своим существованием на земле, своим именем, своими памятными местами. Здесь дом семьи Гагариных, школа, где учился будущий космонавт, здесь могила его родителей. На центральной площади — памятник герою. К этому прибавился еще один мемориальный объект, новый,— художественная галерея. Это тоже своего рода памятник Гагарину.
Проект галереи разработан группой московских художников-архитекторов, в которую вошли: Г. Ушаев (руководитель авторского коллектива). А. Надъярных, Ю. Артамонов, Б. Редкобородый, Р. Синицын. Здесь они нашли благоприятную возможность осуществить заветную мечту и руководящий принцип оформительской деятельности — реализовать идею комплексной организации среды при помощи синтеза искусств. Идея обрела заказчика — городские власти, а те в свою очередь — шефов: отряд космонавтов, а также ЦК ВЛКСМ, поддержавший инициативу студенческих строительных отрядов—отчислять часть заработка на создание художественной галереи.
И вот идея воплощена. Художественная экспозиция размещена в здании бывшей Казанской церкви, построенной в 40-х годах XVIII века. Музей в церкви — идея не новая. Это апробированное решение проблемы использования пространства памятника архитектуры. Но в данном



Казанская церковь в г. Гагарине
Нач. XVIII в.
В ней расположена Художественная галерея

случае церковь не просто экспозиционное помещение. Ее архитектура весомым компонентом входит в художественное целое комплексного объекта.
В нынешней космической эпохе церковь представительствует за свой век. Ее архитектурные формы — запоздалые относительно даты постройки и по-провинциальному наивные — напоминают о славном петровском времени. Центральная площадь города была лет двадцать назад расширена до подобающих размеров. Окружена она домами весьма рядовой, бесстильной внешности с большими свободными промежутками между ними. Памятник Гагарину стоит здесь, словно в чистом поле. И только здание галереи — пластически выразительное тело, яркий цветовой акцент — сообщает застройке площади композиционную связность, придает ей качества архитектурного ансамбля. Церковь — высотная доминанта всего города. Ее пятиглавие маячит над крышами на прилегающих к площади улицах, а на дальних подъездах к городу выделяется своим силуэтом в его панораме.
Впрочем, после реставрации это уже не совсем та старая церковь, хотя стены и своды несомненно ее. Такой она никогда не была. Ее провинциально-барочные формы получили новые свойства. Особенно ясно это становится в интерьере. От внутреннего убранства храма ничего не сохранилось — ни росписей, ни иконостаса. Осталась голая, стерильная из-за сплошной побелки архитектура, которая приобрела качества, ранее ей не присущие, сугубо современные: активность чистых форм, взаимоперетекаемость пространства.
Размещенные здесь экспонаты не нарушают чистоты архитектуры. Они не врастают в плоть стен, не загромождают помещений массой и количеством. От них можно при желании отвлечься и рассматривать архитектуру отдельно. Экспозиционные средства самые ненарочитые. Дизайнер В. Шпак сделал систему освещения, подиумы и стенды не претендующими на самоцельную выразительность. Только люстра в центральном помещении наделена определенной образностью. Состоящая из тех же, что и прочая осветительная арматура, стандартных деталей, собранных в созвездие, она похожа на паникадило и одновременно вызывает ассоциации с пылающими соплами стартующей ракеты. Люстра конкретизирует ощущение высоты и центричности подкупольного пространства.
Пространство храма, оставленное не тронутым экспозиционными выгородками и ухищрениями, само организует экспозицию, диктует ей пластический ритм, направляет движение зрителя. Анфилада залов просматривается насквозь от самого входа. Визуальная ось ориентирована на мраморный бюст Гагарина. Но низкие подиумы с декоративными композициями преграждают прямой путь к главной святыне. Траектория движения зрителя к ней сложна и окольна.
Зонирование экспозиции соответствует былым членениям пространства церкви.
Первый зал галереи — северный придел — представляет собой небольшое автономное помещение. В нем находятся картины, скульптуры, графические листы, фарфоровые медальоны, посвященные основанию Гжатска в петровское время и событиям войны 1812 года. В противоположных концах зала стоят скульптурные портреты Петра I работы В. Думаняна и Кутузова работы Ю. Орехова. Обе героические эпохи объединяет гобелен «Богатыри» С. Заславской—с эмблематическими изображениями, но экспрессивный по ритмам и цвету. Он перекинут поперек свода и свисает, подобно боевому знамени.
Второй зал — это асимметричное в плане помещение, перекрытое низкими сводами, с одним мощным опорным столбом, стоящим не по центру. Не единое в обозрении пространство, арочными проемами открытое в другие помещения, диктует прерывистость зрительного ряда. Здесь выставлены произведения историко-революционных сюжетов, портреты местных революционеров. Запечатлены в красках события гражданской войны, коллективизации. Показаны Гжатск и его жители во время Великой Отечественной войны, в трудные послевоенные годы. Должное место уделено сегодняшнему дню — Гжатску космической эры, студенческим строительным отрядам, избравшим этот город своей неофициальной столицей. Размещенные вдоль стен живописные и графические работы ведут подробное повествование в документально-краеведческом духе. Среди них выделяется нетрадиционностью стиля и образного строя картина А. Ситникова «Молодежь — Гагарину». Обобщенно трактует темы родной земли, борьбы и труда скульптурная и декоративная пластика, тяготеющая к многоаспектности не только объемно-пространственной, но и смысловой, духовной. Таковы керамический рельеф В. Малолеткова «Проводы бойца», а также группа фаянсовых форм Р. Цузмер «Небо над родиной Гагарина», расписанная увиденными с высоты местными ландшафтами. Собственно же небо — это белые, не занятые живописью участки поверхностей сосудов. Они перекликаются с белизной сводов и помогают зрителю догадаться, что вся эта белая

На стр. 31
Пространство зала декоративно-прикладного искусства Художественной галереи им. Ю. А. Гагарина


Л. Соколова
Гобелен «Мирный космос». Фрагменты
Смешанная техника

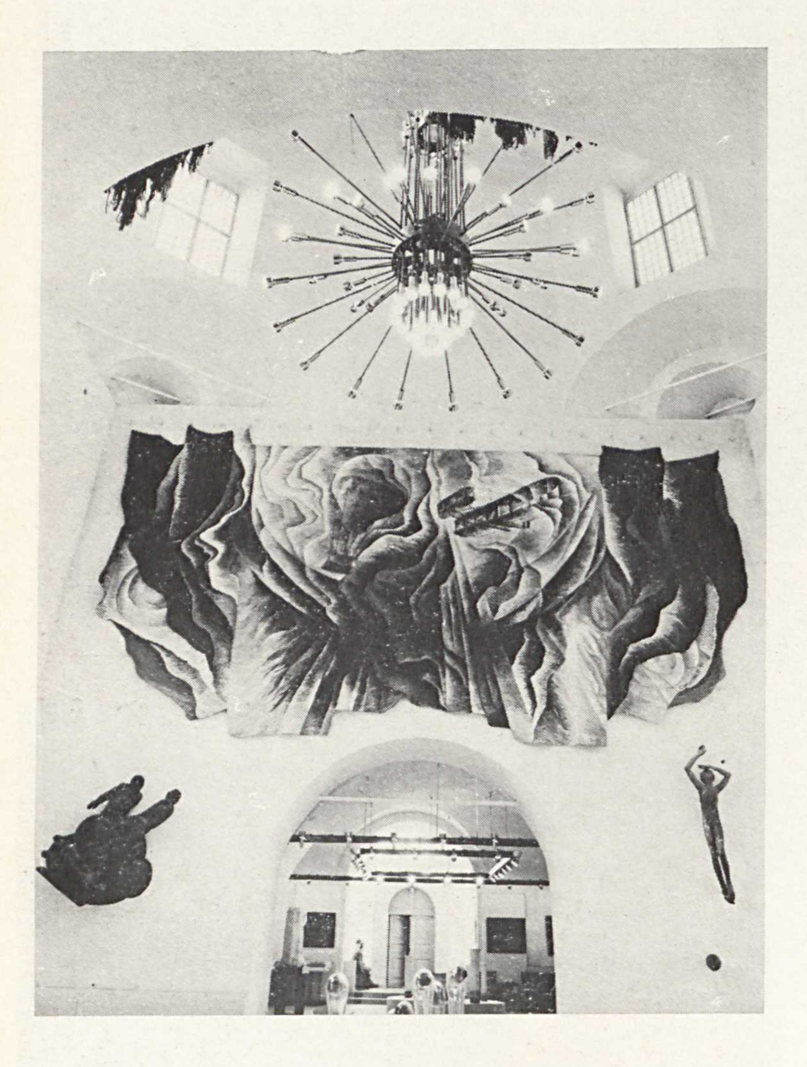






архитектура символизирует небесные просторы. Цузмеровская композиция поставлена на оси, ведущей от входа к апсиде. Она предвосхищает следующий зал — побарочному мощный взлет высокого подкупольного пространства, залитого светом двух ярусов окон. Центральное помещение галереи отдано теме авиации и космонавтики. Станковые искусства не участвуют в ее разработке. Здесь выставлены декоративные формы, которые, однако, ничего собой не декорируют, и на какой-нибудь выставке они непременно были бы причислены к станковизирующему направлению в декоративно-прикладном искусстве. В экспозиции же гагаринской галереи эти вещи не замкнуты на своих имманентных качествах. Их невозможно рассматривать как последовательность единиц в ряду впечатлений, получаемых зрителем. Они воспринимаются вместе, в единстве, в связи друг с другом и с формами архитектуры. Над арочными проемами повешены гобелены. Их композиционная роль в интерьере вполне сравнима с традиционными элементами храмового убранства — иконостасом и фресками. Монументальный характер гобеленов задан их ключевым местом в галерее, определяющим эмоциональное звучание экспозиции. Размеры их точно найдены. Огромные по площади, они тем не менее не расползаются по поверхности стен от угла до угла. Вокруг них достаточно белого фона, подчеркивающего их отделенность от архитектуры и самостоятельность как произведений искусства. На восточной стене расположен «Мирный космос» Л. Соколовой. Очертания гобелена напоминают распростертые крылья, объемные вертикальные выбросы из его середины передают мощь космического старта. Густые синие тона с огненными вкраплениями дают образный эквивалент пространства вселенной. Заданная художнице тема могла бы быть раскрыта только этими пластическими и цветофактурными средствами — настолько они выразительны и общепонятно символичны. Но смысл произведения еще разъясняют и конкретизируют тонко прочерченные изображения космических аппаратов.
На стене напротив — «Воздухоплавание» И. Симоновой. Линейные ритмы и цветовое решение этого гобелена более спокойны. Его зыбкие контуры как бы образованы атмосферическими потоками. Две скульптурные композиции на западной стене — алюминиевая фигура «Сын земли» Ю. Сегаль и рельеф из листовой меди «Космос» Г. Франгуляна — существуют здесь наряду с декоративными формами и близки им по художественному языку. Их стилистика далека от натура-

листической приземленности. Обе вещи, каждая по-своему, разрабатывают мотив невесомости, парения в пространстве.
На подиумах расставлены декоративные композиции из стекла и керамики (авторы Г. Антонова, Л. С. Савельева, А. Степанова, С. Рязанова, Ф. Ибрагимов, Л. И. Савельева, З. Дурова). Их странные фантастические формы испытывают на прочность стереотипы нормального земного восприятия. Контекст экспозиции предлагает видеть в них неразгаданные тайны вселенной. При всей космичности этих работ, они отнюдь не техничны, а скорее напоминают биологические образования и продукты органической жизнедеятельности.



В. Шпак
Люстра. Металл

И. Смирнова
Гобелен «История воздухоплавания». Гладкая техника

И, наконец, последний раздел экспозиции — гагаринский, размещенный в алтарной апсиде. По контрасту с предыдущим помещением его пространство кажется камерным, криптообразным. Тема освоения космоса решена здесь средствами станковой живописи, гравюры, медальерного искусства. Здесь хранятся особенно дорогие и значимые реликвии. Это две картины космонавта А. Леонова, изображающие космические аппараты на орбите. Они тем более ценны для нас, что написаны по натурным впечатлениям. Портрет Гагарина работы В. Шелова соотносит камерного характера экспозиции в алтаре с масштабом всей галереи. Мраморный бюст героя виден издали сквозь арочные проемы. Маршрут осмотра не замкнут в кольцо. Бросая взгляд назад и проделывая обратный путь, зритель видит те же работы в новых ракурсах и пространственных соотношениях. При этом еще глубже раскрывается общий замысел экспозиции.
65 авторов предоставили свои произведения для гагаринской галереи. Ответственные за ансамбль в целом Г. Ушаев, А. Надъярных формулировали творческие задания, направляли работу художников в соответствии с принятой ими на вооружение моделью синтеза искусств. Ни одно из 158 произведений не выпадает из формально-пластического и тематического контекста экспозиции-памятника. Каковы же синтезирующие факторы, которые объединили здесь в ансамбль различные искусства? Во-первых, это подробная, развернутая тематическая программа, согласно которой комплектовалась экспозиция галереи.
Галерея обнаружила свободу и непринужденность художников во владении темой. Каждое искусство раскрывает ее по-своему. Интерпретация архитектуры выявила «космические» качества пространства. Работы изобразительные ведут обстоятельный рассказ. Декоративные композиции вскрывают символические, метафорические, ассоциативно-эмоциональные пласты материала. Решая задачи, поставленные темой, ни одно искусство не изменяет себе. Не тема поднимает искусство на новую высоту, но искусство сообщает теме, апробированной и в газетной публицистике, и в кино, и в литературе, и в краеведческой подборке документальных материалов,— новое художественное измерение.
Во-вторых и главным образом — сама экспозиция галереи. Она создает условия, в которых художественные произведения наилучшим образом выявляют свои достоинства и в совокупности складываются в единое целое. Она делает действительной потенциальную средообразующую способность современных форм в искусстве.
Создание экспозиции требует от ее авторов большой работы по организации всех элементов художественного комплекса. Этот особый вид творчества, своего рода «режиссура» средств эстетического воздействия, и является синтезирующим фактором для различных искусств, здесь представленных.

Гагаринская галерея вовсе не призвана увековечивать искусство 1979—1984 годов — периода ее создания. Этот период в истории искусств по своему значению несопоставим с эпохальным событием — первым полетом человека в космос. Сейчас в галерее выставлены произведения новые, современные, и это придает экспозиции остроту и свежесть. Через некоторое время они будут восприниматься иначе. Хорошо, если с бо́льшим уважением к почтенному возрасту. А если они не только состарятся, но и устареют?

Экспозиция галереи не есть нечто законсервированное. В ней заложены возможности варьирования, обновления. Появятся новые работы, соответствующие ее тематике. Но не следует отдавать дело развития галереи на откуп одним только музейным работникам, которые будут менять и добавлять экспонаты. Задача художников — продолжать создание памятника, углублять его художественную концепцию, заботиться о сохранении целостности этого совокупного произведения искусства.
Окно в апсиде за бюстом Гагарина закрыто светонепроницаемым щитом. Барочная перспектива, по идее, стремящаяся к бесконечности, здесь останавливается, запирается. Но ее духовный эквивалент — бесконечность вселенной — требует раскрытия пространства, прорыва замкнутости. Галерее нужен выход вовне. Имеется в виду не только размещение экспонатов снаружи (как было задумано, но не сделано), но и расширение поля деятельности архитекторов и художников до масштабов города. Впрочем, город первичен. Коллективом авторов, в который входили и создатели галереи, был разработан проект градостроительного решения — художественная концепция создания города-памятника, сохраняющего черты старого Гжатска, одновременно указывающая пути развития современного города — административного, промышленного, культурного центра района. Пока из проекта реализован только один объект — галерея. Город меняется. Он уже никогда не будет таким, каким был, когда Гагарин жил здесь. Тогда город, потрепанный войной, переживал нелучшие времена. Сейчас он выглядит лучше и должен стать еще красивее и благоустроеннее. Но это улучшение не вправе стереть с лица земли то, что осталось от прошлого. Новое должно включить в себя следы былого как нечто живое, нужное людям. Как ценность, которую невозможно компенсировать чем-либо иным.

В г. Гагарине многого уже нет. Но еще прослеживается прежняя, петровская планировка, сохранился фрагмент Старой Смоленской дороги — той самой. Стоят невысокие домики — образцы застройки эпохи доиндустриального строительства. Протекает обмелевшая речка Гжать, судоходность которой когда-то послужила причиной основания здесь города... Все это и еще многие вопросы реставрации, благоустройства, организации жизненных функций города рассматривает проект. И художественная галерея, осуществленная в натуре, вселяет надежды на его реализацию в будущем.

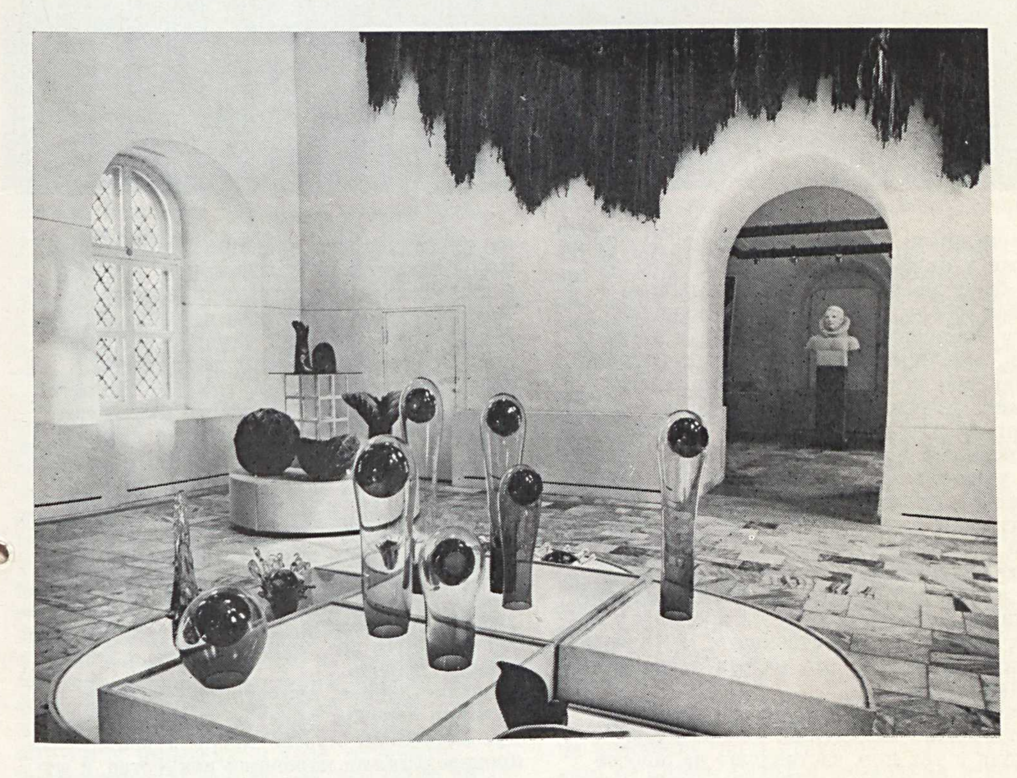
Родина Гагарина перерастает масштаб локального очага культуры. В ряду всем известных пунктов концентрации деятельности, связанной с освоением космоса — таких как Байконур и Звездный городок,— г. Гагарин занимает особое место. Здесь космическая цивилизация врастает в земную почву. К тому же лежит он на пути от Москвы до Смоленска, столь богатом историческими памятниками. Включенный в систему туристских маршрутов, город с его мемориальными объектами будет все больше привлекать к себе внимание путешественников.



«...И увидел я новое небо и новую землю; ибо прежнее небо и прежняя земля миновали, и моря уже нет».
Апокалипсис. Глава XXI, с. 1

«...Последней из жителей неба
С кровью залитой земли уносится
дева Астрея».
Овидий. «Метаморфозы», кн. 1, с. 149

«Огромное ржавое яйцо, величиною с дом, загрохотало, поднялись из-под него коричневые облака пыли и дыма. Под страшными ударами задрожала почва. С ревом и громовым грохотом гигантское яйцо запрыгало по полю, повисло в облаках пыли и, как метеор, метнулось в небо, унося путешественников на землю...»
А. Толстой «Аэлита» (1922)





В 1865 году в Париже появилось сочинение А. Дюма «Путешествие на Луну», в котором автор описывает полет своих героев на Луну при помощи какого-то вещества, обладающего свойством быть «отталкиваемым Землею».

«Я уверен, что со временем от Земли к Луне будут ходить настоящие поезда из метательных снарядов, в которых можно будет располагаться как у себя дома... При этом способе передвижения не нужно будет опасаться ни темпов, ни схода с рельсов, и цель будет достигаться быстро, без всякого утомления по прямой линии, вроде, например, полета пчелы...»
Ж. Верн. «С Земли на Луну» (1865)



Р. Цузмер
Декоративная композиция «Небо над родиной Гагарина». Фаянс

Л. Савельева
Синий космос. Стекло

С. Рязанова
Преодоление. Стекло

Л. Савельева
Космонавт
Керамика

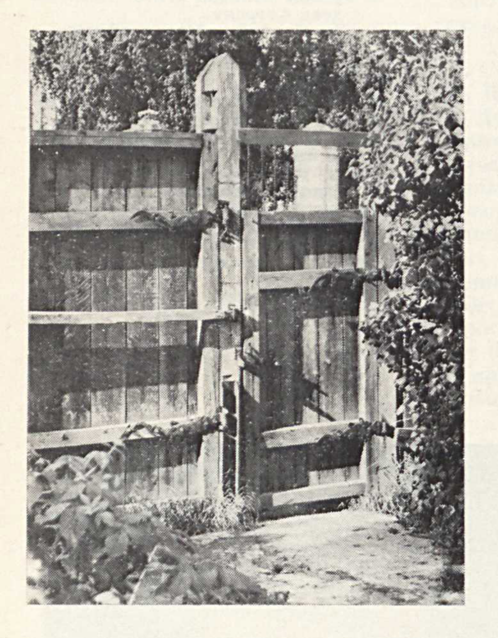
З. Дурова
Космическая фантазия
Керамика

Фото к «космическому блоку» — В. М. Евстигнеев

Судьба вещи деревенского дома

Светлана Червонная

Сельский дом, его архитектурные детали, фрагменты интерьеров, предметы сельского обихода, надгробие — целый мир вещей, созданных в деревне и органично в ней существующих.





Горько слышать ставшие уже обычными рассказы о том, какие ценности народного искусства были в той или иной деревне, в том или ином доме раньше и как все это постепенно исчезало, обменивалось в голодные годы на хлеб, просто было раздарено, растеряно, уничтожено чьим-то невежеством, сгорело, пропало, не сохранилось.

Было время, когда обращенный к массам лозунг Советской власти «Сдавайте ценности народного искусства в музеи!» был, можно сказать, требованием времени, продиктован государственной заботой о культуре, выражая, пожалуй, единственный способ охраны памятников. Деревня — особенно в автономных областях и республиках, на бывшей «национальной периферии» России — в те первые послереволюционные годы была, в известном смысле, перенасыщена памятниками старины и художественными изделиями, нередко прямо связанными с еще не изжитыми религиозными предрассудками, с церковными обрядами, с шаманскими (языческими), мусульманскими, буддистскими и иными культами. Советские музеи были молоды и жадно впитывали в свои фонды все, что в крестьянском быту становилось лишним, могло погибнуть, напоминало о том, о чем не хотели ежедневно помнить люди, начинавшие строить новую жизнь,— будь то икона, «бурхан» или мусульманский шамаиль, написанный под диктовку местного муллы, украшенный мастером кинжал, еще недавно служивший оружием кровной мести, или сложный женский головной убор, означавший определенное, бесправное положение замужней женщины или проданной невесты. Все эти вещи еще предстояло оценить с точки зрения их исторического, художественного, этнографического смыслов — эта работа тогда только начиналась.

Коренные социальные, культурные, психологические изменения, которые произошли с тех пор, заставляют на многое взглянуть по-другому. Крестьянский дом беднеет памятниками старинного ремесла и ручного творчества. Разумно ли, правильно ли, хорошо ли это будет, если через несколько лет или десятилетий мы уже ничего из старого искусства не найдем в крестьянских домах, пусть даже все это не пропадет, а просто перекочует в музеи? Оправдана ли такая установка на «выкачивание» древних художественных ценностей из современной деревни в широком, государственном масштабе? Так, например, участники недавно состоявшейся комплексной научной экспедиции по селам Татарии* радовались, когда находились дома, где еще сохранились произведения народного искусства. Их сберегли хозяева, передавая своим детям расшитые бисером и речным жемчугом калфаки, домотканые узорные полотенца, цветные кожаные сапожки, звенящие накосники — чулпам, а вместе с ними память о предках, знания об искусстве своего народа и подлинное чувство истории. Думается, что сегодня мы уже готовы понять, что таких домов должно быть как можно больше в современной деревне.

Художественное, культурное обескровливание деревни имеет и другую сторону. Запасники музеев давно переполнены произведениями народного искусства, и музейные работники ищут способов их разгружения за счет создания филиалов в районных центрах, в сельских местностях.

Показательный пример — Государственный объединенный музей ТАССР. Он не имеет пока ни сводного каталога, ни такой внутренней картотеки, которые бы позволили ответить на вопрос, сколько





«единиц» — произведений различных видов народного искусства — хранится в его фондах, числится на его балансе. Ясно, что количество таких «единиц хранения» измеряется по меньшей мере семизначной цифрой. Показать же зрителям эти миллионы изумительных сокровищ музей практически не может. Его постоянная экспозиция более чем насыщена самыми необходимыми материалами, иллюстрирующими историю автономной республики, и в лучшем случае несколько стендов, мимо которых, что греха таить, многие экскурсии проходят не останавливаясь, демонстрируют народное искусство.
В последние годы этот музей, охотно или неохотно, не будем уточнять (хотя более-менее понятно, как это происходит), начинает интенсивную деятельность в «центробежном» направлении: не к себе, а от себя. Ценнейшая коллекция народного искусства передана из Госмузея в Музей изобразительных искусств ТАССР, где она стала основой блистательной экспозиции. Затем создано несколько филиалов, в том чиосле специальный музей народного творчества и этнографии в районном центре — Зеленодольске. В эти филиалы из фондов Госмузея поступают татарская народная вышивка, ткачество, ювелирное искусство — ставший повсюду почти стандартным и обязательным набор из нескольких калфаков, вышитых тюбетеек, перстней, браслетов, накосников, декоративных полотенец — все, что составляет обязательное приданое каждой татарки. Казалось бы, все правильно, но вопросы — увы! — остаются.
Зачем, к примеру, куйбышевскому филиалу музея, который называется музеем города Спасска-Куйбышева, коллекция татарского народного искусства? Органично ли в экспозиции краеведческого музея, рассказывающего об истории русского города Спасска (нынешнего райцентра Куйбышева), о восстании местных крестьян, о Великой Октябрьской революции и Великой Отечественной войне, о современном сельском хозяйстве района, выделение зала с образцами старинного татарского ткачества — здесь не развитого, ювелирного искусства — здесь, в Куйбышевском районе, не имевшего никаких корней и традиций, ичежно-кожевенного ремесла, здесь не процветавшего? А ведь эти художественные изделия были вывезены в ходе музейного собирательства оттуда, где они были на своем месте, в той естественной среде и в той ансамблевой целостности, которую давали им татарская деревня, крестьянская усадьба, жилой дом.
Скажем, в экспозиции мемориально-литературного музея поэта Г. Тукая под Арском (в Тукай-Кырлае) такой раздел более оправдан, хотя и здесь он построен так, что введенные в заблуждение зрители нередко спрашивают, не принадлежали ли эти вещи (вышитые калфаки и т. п.) самому Тукаю. И тем не менее даже такая экспозиция — это все же какой-то разумный выход собранных сокровищ из запасников к людям.

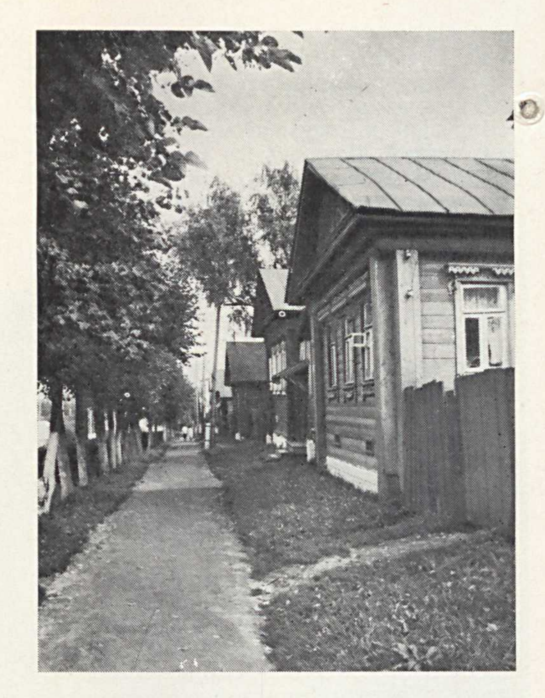


Но давайте подумаем вместе: не лучше ли, учитывая современную культурную ситуацию — развитую систему массовой информации, развитые средства сообщения между городом и селом, общую высокую культуру этого села,— не везти непременно все старинное, все еще сохранившееся — почти чудом — в деревне, в город, в музей, увы! — в запасник, а оставить на месте, в том доме, откуда происходит тот или иной шедевр вышивки, кожаной мозаики, резьбы, ювелирного искусства, графики или живописи (мы имеем в виду изысканную графику и декоративную живопись настенных шамаилей)? Оставить все это в селе, но, конечно, не «просто так», забыв и потеряв из виду, а при строгом научном учете, составленном описании, а в идеале и публикации этих памятников с указанием места их нахождения — не только резного камня на кладбище, но и прекрасного шамаиля или вышитого коврика-намазлыка в определенном доме. При исключительном гостеприимстве, радушии жителей села несложно было бы и организовать экскурсии школьников в такие дома, посещение их туристами, продумать систему элементарной информации местных жителей и приезжих о том, где что хранится, каким дом чем славится, а также материальной компенсации хозяев за то, что они хранят и показывают произведения искусства. Может быть, главная задача научных искусствоведческих экспедиций в перспективе сведется не только и не столько к приобретению ценных вещей для музеев, сколько к выявлению их на местах, научной атрибуции, организации систематического учета. Мы в Татарской АССР во всяком случае именно так свою задачу рассматривали: 70 произведений мы привезли для Всероссийского музея, а списки на 400 наименований с подробным описанием обнаруженных нами в селах художественных ценностей татарского народного декоративно-прикладного и изобразительного искусства с указанием конкретных адресов составили и передали их в Министерство культуры, в Союз художников, в научные центры, занимающиеся историей татарского искусства.
При организованном научном учете ценностей и в Министерстве культуры, и в музее должны знать, не только чем богаты определенные села и дома, но и какие вещи нуждаются в реставрации, и такая своевременная реставрация — не только архитектурных памятников, но и вышивок, тканей, шамаилей, старинных книг и рукописей — вполне может быть произведена без последующего «изъятия» этих вещей из деревни. Такой учет предохранит народное искусство и от утечки в случайные руки проезжих «частных коллекционеров» и приведет к положению дел, аналогичному тому, что существует в области народного зодчества.





Будут дома, сокровища которых охраняются государством. Охраняются, а не изымаются!
Может быть, такая система положит конец так называемому «анонимному» народному творчеству. Почему «анонимному»? Не мы ли сами в результате ненаучного, методологически неправильного коллекционирования сделали его анонимным, когда увозили в музеи вышивки, изумительные образцы закладного и браного ткачества, ювелирного искусства, торевтики, не позаботясь о том, чтобы спросить хозяев, когда и кто делал эти вещи? А ведь в каждом доме — как убедились мы в нашей экспедиции — и сейчас реально существуют семейные предания, по которым с большой исторической точностью можно установить и имя мастера или мастерицы, создавшей ту или иную вещь, и время, когда они жили и работали (ибо «они» — это чаще всего родные отец и мать, бабушка или дед нынешних хозяев дома), и адрес той мастерской (ювелирной, медной, ичежно-кожевенной и т. п.), где та или иная вещь была куплена, и многие другие, бесценные для истории народного искусства, факты.
Сведения же такого рода нередко игнорируются музеями, а если и остаются в записях, отчетах, то почти никогда не попадают в издания, каталоги, путеводители, альбомы, не выносятся на этикетаж музейных экспонатов. Это неправильно! Музей народного творчества должен быть музеем поименно известных мастеров.
В этом направлении необходимо ориентировать всю коллекционерскую, экспедиционную деятельность музеев как художественных, так и краеведческих, этнографических, исторических.
Отсутствие такой ориентации особенно негативно сказывается на бурной деятельности так называемых школьных музеев, огромное число которых (в экспедиции мы встречали «школьный музей» почти в каждом крупном селе) не всегда прямо пропорционально полезности, разумности, научной обоснованности того, что и как собирают школьники, во всяком случае в той сфере, которая касается коллекционирования народного искусства и где, к сожалению, больше всего путаницы и дилетантской беспомощности.
Мы видели очень богатые, с сотнями и тысячами экспонатов, школьные музеи. Так, например, самый большой из них, музей-гигант, находится в поселке Ципья Балтасинского района, но и другие сельские школьные музеи, например, в Югары Корса Арского района, по обилию экспонатов порою ему не уступают. Чего там только нет! Редчайшие, ценнейшие образцы древнего и современного народного искусства, подлинные его шедевры (нам бы для Всероссийского музея найти хоть что-либо подобное тому изумительному, покрытому гравировкой и чернью кумгану, который стоит в школьном музее в Ципье! да ему цены нет! его, как драгоценность, надо показывать на выставках всесоюзного и международного значения!) и рядом — хотите верьте, хотите нет, но мы видели это в несколько пар наших изумленных глаз — пустые бутылки из-под рижского бальзама, целлулоидные куклы, заводные игрушки из «Детского мира» — все это в разделе народного творчества! А в Ципье еще открыт целый зал «народной живописи»: «Сикстинская мадонна», «Утро в сосновом лесу», «Три богатыря»...
Беда не только в том, что в такой причудливой смеси народное искусство нередко «теряет голос», перестает звучать и не воспринимается по достоинству. Беда еще и в том, что все корни, все связи между произведениями народного искусства, попавшими в такой музей, и местом их происхождения рвутся безжалостно.
Перед школьными энтузиастами-собирателями никто даже отдаленно не ставит задачи узнать, записать, выяснить, чья эта работа, кто или откуда мастер. Здесь главное — что-либо принести в музей, и самое главное — как можно больше. Дальше навсегда потерявшие свои «корни», память о доме, о мастерской, где они возникли, о местности, откуда их взяли, эти не столько анонимные, сколько немые вещи будут лежать под стеклом и стоять в витринах, и это еще в том счастливом случае, если их не запрут в шкаф, ключ от которого хранится у строгого директора школы, предпочитающего как можно реже такой шкаф открывать.
Не пора ли коренным образом изменить эту практику — и в Татарии, и всюду, где она процветает?
Комплексное изучение художественной культуры современного села приводит к выводам о необходимости не только объединения усилий, средств, заинтересованного внимания различных учреждений и ведомств, ответственных за судьбы памятников культуры, за развитие народных художественных промыслов и самодеятельного творчества сельских тружеников, за эстетический облик современной социалистической деревни, но также уточнения методологии, корректировки принципов, пересмотра некоторых форм практической работы на селе.
И, пожалуй, один из самых актуальных аспектов этой работы — это адекватные современной ситуации, методы сохранения исторической культуры. Сегодня уже очевидно, что успешное воспроизводство культуры связано с эффективностью охраны исторических традиций. Поэтому совершенствование системы охраны должно стать общей заботой.





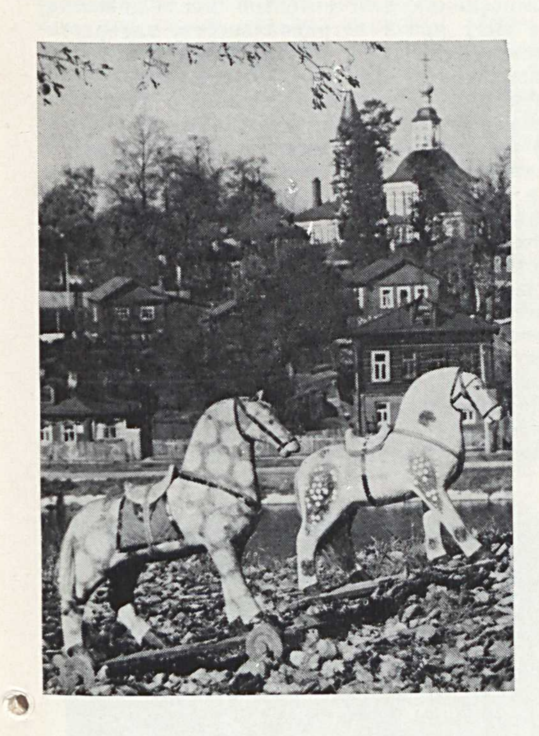
* *Комплексная научная экспедиция в Татарской АССР под научным руководством НИИ теории и истории изобразительных искусств АХ СССР с участием Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства; Института языка, литературы и истории им. Г. Ибрагимова Казанского филиала АН, Союза художников и Союза писателей Татарской АССР.*





Дорогой наш дешевый конек

Галина Дайн



Пройдем по цехам. На участке трудятся 80 человек. В день выпускают 90 больших коней — 52 см, и 110 — малых — 45 см. Каждая игрушка находится в работе не менее десяти дней. Рабочие четырнадцати разных специальностей составляют сплоченный воедино трудовой коллектив: прессовщицы, склейщики, шпаклевщицы, расписчицы, сборщицы, изготовители звуковых приборов. Заметьте, каждый «пищик» как и прежде, настраивается индивидуально, потому у каждого коня свой «голос». Особенно кропотливо идет грунтовка, исключительно вручную, без всяких инструментов, пальцами. И именно здесь отпрессованная стандартная форма игрушки обретает живость пластики. Три дня каждая игрушка находится только в этом цехе: шпаклевка, сушка, подмазка, шкурение, снова подмазка, пока поверхность конька не будет гладкой, «как яйцо». Последняя операция — роспись; кони, стоящие на стеллажах ровными длинными рядами, приобретают унылую серую или бежевую окраску, а хотелось бы видеть их с золотой гривой и в серебряных яблоках, с кожаной уздечкой и красивой седёлкой.

При въезде в Загорск по московскому шоссе установлена эмблема города. Помимо силуэта древнего Троице-Сергиева монастыря в нее вписаны и знаки местной народной художественной традиции — матрешка и конек. Впрочем, матрешка существует в Загорске всего лишь около ста лет, конек же — гораздо более традиционная игрушка. И вот уникальное исконно загорское производство игрушечных коней, ставших эмблемой города, предполагается закрыть и перевести в Среднюю Азию.

В практике народного искусства известны разные примеры искусственных миграций целых промыслов. Почти всегда они несли с собой непредполагаемые сначала и вполне очевидные потом утраты — фальсификацию и обесценивание подлинно народного наследия. Перебазирование в данном случае не составит исключения.

Безусловно, все нежизнеспособное умирает—эта неумолимая закономерность касается и народного творчества. Реанимация во что бы то ни стало не всегда приносит пользу. Но в данном случае очаг коллективного творчества не угас, он действует на прочной, в совершенстве отработанной ремесленной основе. Необходимо лишь внести живительную художественную струю, оказать минимальную общественную и материальную поддержку, чтобы сохранить это традиционное производство.

Загорский «лепной» конек исторически укоренен на подмосковной земле. В нем просматриваются глубинные черты многих слоев местной культуры, черты древнерусского искусства, традиции монастырской школы художественной обработки дерева, высочайший профессионализм искусства резной сергиевской игрушки. Деревянные резные формы для изготовления игрушек из папье-маше (болвашки), в том числе и знаменитых коней, сделанные мастерами в прошлом веке, представляют художественную ценность, а отдельные модели их — поистине шедевры народной пластики. К сожалению, сами игрушки из папье-маше, вероятно, вследствие их вторичной природы, порой недооценивающиеся искусствоведами, не включаются в труды по народному искусству (Русское народное искусство в собрании Гос. Русского музея. Л., Художник РСФСР, 1984). Однако художественное своеобразие и значимость их для посадской культуры в настоящее время уже очевидны. Загорский сергиевский конек безусловно выразительный пример городского изобразительного фольклора. В прошлом веке сотни надомников-кустарей выделывали в семейных мастерских коньков всех размеров и мастей, на колесах и на качалах, с голосом, русских — в яблоках, уборных — с седёлкой, возовых, ездовых — до сих пор старожилы помнят более двух десятков названий местного конька.

Богатый ассортимент сергиевских коней долгое время сохранялся в продукции советских артелей. Авторами новых образцов были такие художники, как В. А. Ватагин, Д. В. Горлов, Н. П. Лавров, И. И. Овешков, и, конечно, народные мастера, прежде всего потомственные резчики Рыжовы. Добротной, «прежней» работы формы последнего мастера Н. И. Рыжова (1897—1984) надежно служат и сейчас на фабрике игрушек и культтоваров, где пока еще делают коней, рыжовских коней.

Директор фабрики А. А. Павлов, многие годы проработавший здесь, как, впрочем, большинство руководителей и рабочих, с болью говорит о том, что древесноопилочный конек изживает себя. Производство этой прекрасной игрушки с каждым днем приобретает новые сложности. Необходимо особое сырье — волокнистые опилки сырорастущего хвойного дерева продольной распиловки, а постоянного поставщика нет. Большие трудности и с оборудованием, которое давно уже пережило все сроки годности и работает только благодаря энтузиазму местных рационализаторов. И, конечно, главная сложность — кадры. На участке совсем нет учеников, молодежь не хочет работать по старинке.

И, наконец,— транспортировка. Спрос на конька неограниченный. После ежегодной межреспубликанской ярмарки по многочисленным заявкам он едет в Прибалтику, Грузию, Белоруссию, на Украину. Кажется, следует гордиться ходовой продукцией, но фабрика и здесь в накладе. Хрупкий конек, упакованный в оберточную бумагу, не выдерживает перевозок и возвращается брак.

Конька бы никуда не возить, а продавать прямо в Загорске, где тысячи туристов посещают единственный в стране музей игрушки, видят там музейные образцы этой замечательной игрушки, слушают о ней рассказы. Но Загорск, как ни парадоксально, получает этой продукции на 30 тысяч рублей из общего объема — 3,5 млн. И продается традиционный конек среди разноликой массы игрушек, и откуда знать покупателю, что перед ним рукодельная, пережившая столетия, вещь. Ничто и никто не скажет об этом: ни реклама, ни особое место на полке, ни продавец, ни цена — она самая обычная для крупногабаритной игрушки (6 и 4 р.), хотя почти равна себестоимости изделия. А ведь коньки могли бы стать местным загорским сувениром. Для этого понадобится улучшить его внешний вид, но в Загорске как раз и готовят специалистов-оформителей в художественно-промышленном техникуме игрушки. Понадобятся, возможно, и другие меры.

Сегодня хозяин фабрики игрушек и культтоваров — Центросоюз, у которого важная задача — снабжать село. И сразу вопрос — так ли нужен загорский конек сельскому жителю? Вероятно, производству нужен другой хозяин. Тем более, что есть в Загорске другая фабрика игрушек, находящаяся в ведомстве Министерства местной промышленности, которое обладает опытом руководства традиционными народными промыслами.

Заботу о сохранении производства игрушечного конька должны проявить также партийные и хозяйственные органы Загорска. Расписной конек, ставший классикой национальной игрушки, должен остаться не только на эмблеме Загорска.

Керамика в интерьере

Галина Габриэль,
Александр Симуни

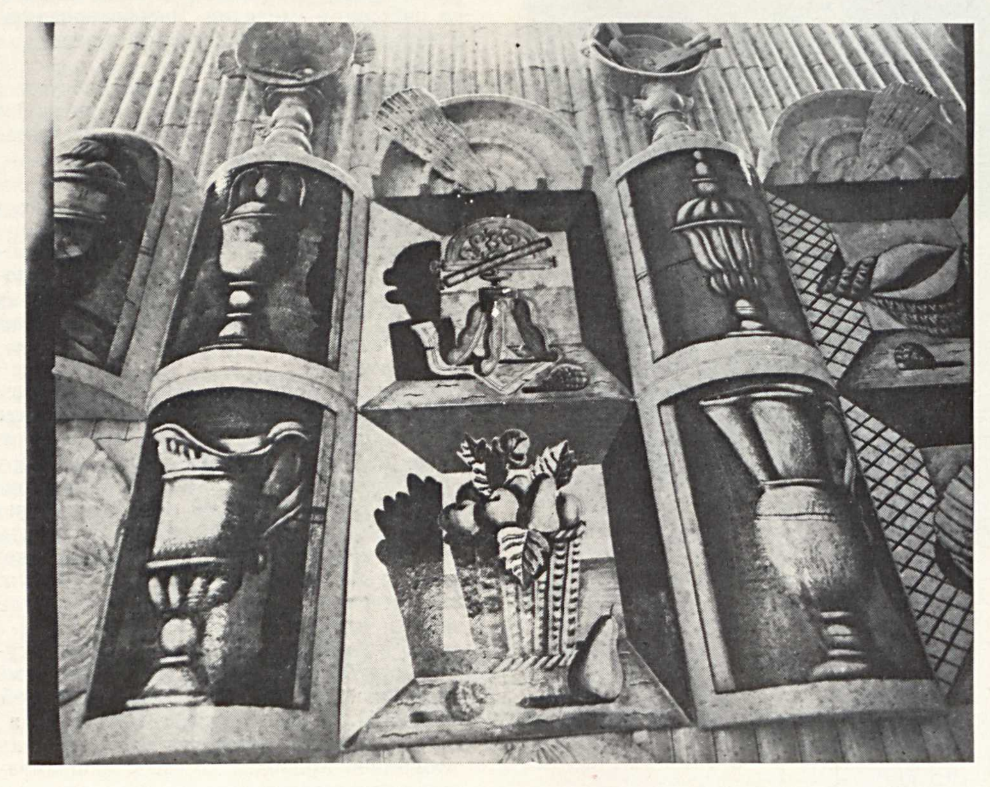
Анализируя ленинградский опыт использования декоративной керамики в оформлении общественных интерьеров, авторы статьи откликаются на вопросы, поднятые в дискуссии «Пути нашей керамики» — «ДИ СССР», № 12/1983, № 5/1984, № 7/1984.

Ведущийся в последнее время на страницах «ДИ СССР» разговор о керамике 70-х годов можно было бы считать послесловием процесса, если бы не его активная полемичность. Критиков, задним числом ниспровергающих явление и видящих в нем рациональное зерно, объединяет априорное согласие: на рубеже 60—70-х годов традиционно функциональная керамика бытового и интерьерного назначения уступила место чисто выставочным произведениям с новым образным языком, вызвавшим к жизни такие понятия, как «керамопластика», «станковая керамика», «натурстиль», и др.

На наш взгляд, такая трактовка неправомерна. Станковая керамика, или «новая волна», или, в ленинградском варианте, деятельность группы «Одна композиция», действительно, могла показаться всеподавляющей — в силу яркой нетривиальности, напористого, социально детерминированного в своей основе желания художников-единомышленников отойти от узко понимаемого прикладничества, чтобы передать средствами избранного искусства свое отношение к сложному меняющемуся миру. Но все эти годы традиционная керамика по-прежнему существовала, в том числе и в своей выставочной ипостаси. Многие художники продолжали работать и в бытовой, и в интерьерной керамике. В конце концов это не переставало быть их основной производственной деятельностью. Вот почему можно говорить о появлении нового жанра, об изменении склонностей, преобладании интересов и т. п., но никак не о замене одного другим, которая никогда не имела места даже в экспозиционной среде.

Другое дело, что выставочный образ керамики 70-х годов и совокупная картина осуществляемых в это же время интерьеров не идентичны. Сгусток новых смелых идей, соседствующих друг с другом на выставке «Одна композиция», порой «разбавлялся» на стадии реального воплощения (по причинам, которые мы затронем чуть ниже). С другой стороны, многие заказные работы





керамистов, весьма интересные по своим внутренним качествам и связи с выставочными тенденциями, не было возможности представить на выставках в силу тех или иных обстоятельств. Вот почему имеет смысл отдельно остановиться на ленинградской керамике в интерьере, уделив при этом внимание двум вопросам: реализации образно-пластических новаций керамики в конкретных интерьерах и степени соответствия последних принципам ансамблевого звучания. Нетрудно заметить, что на практике эти вопросы неразрывны: первый служит одним из средств решения второго. Обратимся же к тому, как это происходит в действительности.

Одно из наиболее огорчительных впечатлений от ситуации: керамика, как правило, остается второстепенно украшающей частью интерьера, в то время как в ее возможностях быть основным образным и формообразующим средством. В подавляющем большинстве случаев керамические элементы могут быть изъяты, взаимно или изолированно перемещены, заменены, что, естественно, не может способствовать их наилучшему зрительскому восприятию. Существует множество причин, мешающих керамисту полностью «раскрыться» в интерьере, одна из них — это трудно изживаемая тенденция последовательной, а не параллельной — как это должно быть — работы архитектора и художника. Характерным недостатком является перегруженность многих интерьеров керамикой, а бывает, и разными произведениями

М. Круппа, В. Ланец
Фонтан. Керамика
Магазин «Цветы Болгарии». Ленинград

А. Задорин
Н. Савинова
Декоративная композиция. Керамика.
Кораблестроительный институт. Ленинград

На стр. 39
Е. Писарева
Кентавр. Керамика
Гостиница «Ленинград»
Ленинград

В. Лощинин
Рельеф. Керамика
Дворец молодежи
Ленинград

прикладного искусства, когда в сравнительно скромном по площади и архитектурной идее интерьере размещают гобелены, стекло, керамику, добиваясь в лучшем случае впечатления художественного салона с красивыми, но случайно соседствующими предметами. Неприятие подобных решений невольно вызывает воспоминание о японской токономе, с ее одрагоцениванием единственной вещи, что позволяет полностью отдаваться ее эстетическому переживанию.

Приходится сожалеть о том, что керамисты сравнительно редко выполняют заказы для рядовых предприятий торговли, общественного питания, клубов. Как правило, директора соответствующих учреждений закупают керамику в салонах и размещают ее в интерьерах по своему усмотрению. Три-пять декоративных тарелок, развешанных на покрытых масляной краской или «шубой» высоких стенах, выглядят сиротливо-никчемными, еще более подчеркивая унылость и непродуманность интерьера. Здесь можно говорить как об отсутствии соответствующих предложений со стороны художников, так и о недопустимости включения керамики в случайный, неорганизованный интерьер, что приводит к девальвации самой идеи ансамбля.

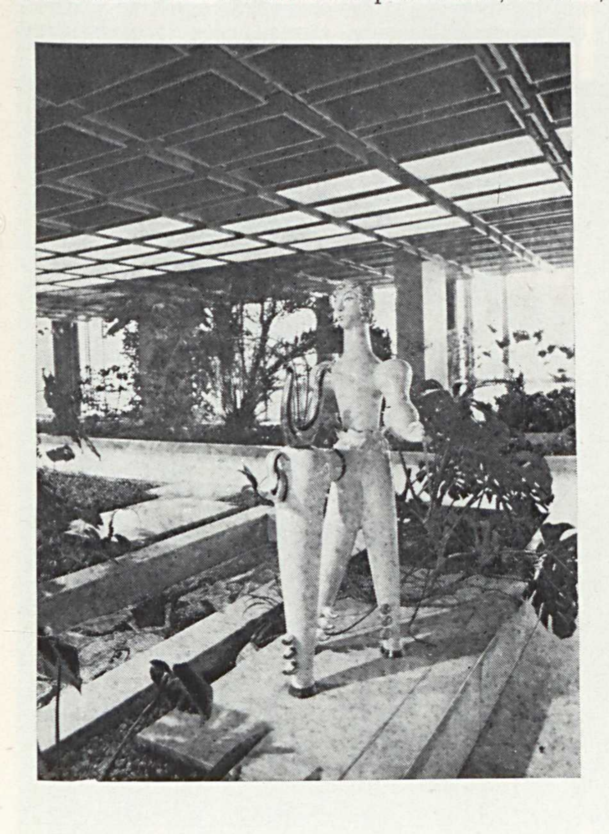
Так или иначе, сегодня основная сфера деятельности керамистов — значительные объекты, в которых керамика играет существенную роль в формировании художественной среды.

Начать хочется с ленинградского аэропорта «Пулково» — для многих первого этапа знакомства с городом на Неве. В оформлении интерьеров этого комплекса активное участие принимали и художники-керамисты, по-разному решившие единую для всех тему родного города.

Автор декоративной композиции в таможенном зале аэропорта А. Гущин, отказавшись от развернуто-буквалистской панорамы, счел более важным передать сам дух города: его благородно-сдержанную уравновешенность, изысканную, без вычурности красоту. Художник смело, но при этом весьма органично сочетает пластику задающих ритм элементов-кариатид с лаконично тонким по прорисовке декором пластов, несущих в себе узнаваемо-стилизованные фрагменты архитектурно-художественной ткани города. Густая матовость коричневых тонов в сочетании с трепетностью кобальта создает знакомое звучание ленинградской мелодии. Однако несомненные достоинства произведения воспринимаются во всей полноте лишь с близкого расстояния, то есть, по сути дела, туру, в реальную, наполненную движением среду кинотеатра.

Столь же удачно воспринимается в интерьере гостиницы «Москва» монументальное керамическое панно Л. Солодкова «Рождение Галактики». Решенное совсем в ином образном ключе, оно несет в себе своеобразие авторского почерка. Если вспомнить, скажем, композицию Солодкова «Хаос и Логос», то станет очевидной вера художника в действенность не изображающей, а выражающей формы, обладающей сильным полем эмоционального воздействия. Но здесь, в конкретном, не простом по освоению интерьере, автор более строг и сдержан. Изобразительный ход художника определяется прежде всего архитектурной ситуацией, причем Солодкову пришлось отказаться от наиболее эффектных решений, заведомо ограничить себя в выборе художественных средств. Космическая тема решена здесь символически и достаточно ненавязчиво. Композиция может вызывать в сознании определенные ассоциации, а может восприниматься и просто как декоративная форма. Учитывая цвет, фактуру травертина, которым облицован холл, художник применил матовые вспененные глазури теплых золотисто-коричневых тонов. Пропорции и высота рельефа определены не только размерами торцовой стены, где помещена композиция, но и соотнесены с активным по пластике потолком, с характером освещения. Органически вписав декоративные формы панно в интерьер, художник продолжил и развил его пластическую организацию, зрительно углубил пространство холла, собрал его в единое целое.

Художнику М. Копылкову, выполняющему для музыкального салона гостиницы «Октябрьская» декоративно-пространственную композицию «Квинтет», не было нужды, подобно Солодкову, наступать на горло собственной песне, так как условия для работы, казалось бы, складывались самые благоприятные. Проекты реконструкции гостиницы были выполнены с учетом размещения в них произведений декоративного искусства, и художникам не надо было подстраиваться в готовые интерьеры. Но здесь, увы, не лучшим образом на сцену выступила третья сила, от которой наряду с архитекторами и художниками зависит конечный результат комплексной деятельности, — строители. Были допущены значительные изменения проекта, поразительно исказившие архитектурный замысел. Так, использование в отделке ресторана и бара гостиницы обивочных тканей другого цвета и фактуры (зеленый плюш вместо коричневого бархата, красный шелк вместо





вне интерьера. Не найденная по масштабу и пропорциям композиция потерялась в огромном зале, замкнулась в себе, «держать», организовывать пространство ей оказалось не под силу.

Упомянув ранее о вине заказчика или архитектора, несвоевременно подключивших к работе художника, здесь мы сталкиваемся с другой распространенной причиной зрительно "разваливающихся" интерьеров — недостаточным вниманием керамиста к ансамблевой функции своей вещи, к обстоятельствам «места и действия», в которых будет существовать работа. Практика же показывает, что керамика не только не потеряет своего лица и не обеднит творческой манеры автора, но и приобретет новые специфические качества в случае продуманного неординарного включения в жизненный ритм того или иного интерьера.

В этом плане удачным представляется нам декоративное панно А. Громова «Буревестник» для одноименного кинотеатра. Обычно мы узнаем Громова на выставках по остроумным композициям, юмору, наполняющему его работы. В данной ситуации сам ритм, в который включалось панно, мешал длительному рассматриванию тонкой и детализированной росписи. И художник нашел иное, более органичное в данном случае, композиционное и колористическое решение темы. Крупные упругие формы панно, большие плоскости чистого, яркого цвета — красного, белого, голубого, уверенная по рисунку современная стилизация, свободный нетрадиционный силуэт. И как результат — точное попадание в архитек-

синего и т. д.) разрушило колористическую гармонию интерьеров, решенных в едином тональном ключе. Композиция Копылкова попала уже не в музыкальный салон, а в зал ресторана, где пять керамических скульптур были разъединены и в таком виде включены в интерьер. И это особенно обидно, потому что «Квинтет» Копылкова — работа удивительно красивая и одухотворенная, это символ музыки, воплощенный фантазией художника в конкретную декоративную форму. Композиция пространственно активна, требует для полноценного ее восприятия не только определенного состояния чувств, но и специфически интимной среды. Соединение же в зале ресторана сложной пластической структуры «Квинтета» с композициями-натюрмортами того же Копылкова и пластами В. Слепухина перенасытило интерьер керамикой. Мешая друг другу, работы соперничают и с активными по пластике потолком, бра и люстрами, которые в проекте решались намного скромнее. Исчезла возможность детального рассматривания композиции, выполненной, как всегда у этого художника, с добросовестностью мастерового, с тщательной проработкой каждого сантиметра поверхности — цветоносной, трепетной, дышащей. Остается лишь представить себе, насколько необычное эмоциональное переживание могла бы дать эта вещь архитектурному пространству в соответствующих условиях.

Аналогичные недоумение и досаду вызывает интерьер винного бара при ресторане «Метрополь». По замыслу автора проекта архи-

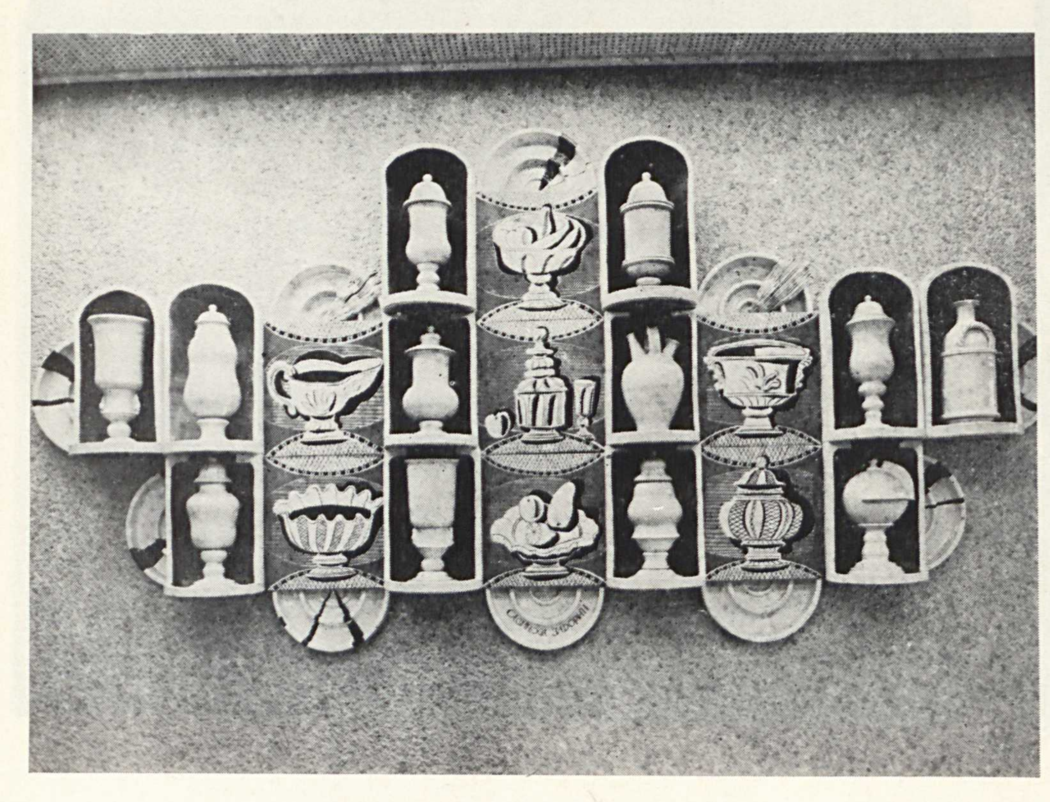
тектора Ф. Романовского художественный эффект интерьера строился исключительно в расчете на керамику Н. Гущиной — декоративно-пространственную композицию в центре зала и керамические светильники над столами, украшенными изящными лепными фигурками и виртуозно выполненной росписью. Но эта, может быть, одна из самых выразительных заказных работ Гущиной, утонула во мраке, ее не видно, ни когда сидишь за столиком и в лицо бьет свет открытой лампочки, ни из зала. Такие, казалось бы, частности, как решение освещения, очевидно, не учтенные в проекте или не доведенные в ходе его реализации, привели к тому, что художественные достоинства керамики практически остаются вне поля зрения посетителя.

Можно было ожидать, что необходимая профессиональная координация авторов проекта, художников и строителей найдет свое осуществление в Ленинградском Дворце молодежи, сделав уникальный по своим возможностям объект своего рода полигоном для интерьерной керамики. Особенно привлекал огромный, проходящий по всему первому этажу, зимний сад с его изобретательной планировкой и экзотической растительностью. Керамика, действительно, появилась в здании, но гармонии не получилось, возможности для ее естественного «произрастания» в архитектурном организме были упущены. Прошли годы, прежде чем в существующий интерьер ввели керамику, частично вовсе не задуманную для данного помещения. Сами по себе эти произведения достаточно интересны — так, например, участвующая в обрамлении бассейна керамическая скульптура В. Дробашко отличается выразительно стилизованной обобщенностью форм, хорошо найденными пропорциями, тактично уместной цветовой гаммой. Стоящая среди зелени «Садовница» Л. Максимовой подчеркнуто керамична. Светящаяся теплой матовой поверхностью, скромная по размерам, она привлекает естественностью пластических сочетаний. Кубическое основание с мягко перетекающими через край драпировками, неуловимо легкие пространственные уходы фигуры, выполненной из раскатанного листа, разнообразно проработанные детали раскрывают выразительные возможности материала в богатой гамме фактур и объемов.

По сравнению с вещами Дробашко и Максимовой, находящиеся здесь работы В. Лащинина представляются более традиционными, идущими от расписного панно, хотя, в сущности, следует казчика, продолжающего влиять на степень образной отдачи ансамбля и после его завершения. Негативный и, увы, типичный пример в этом плане являет собой магазин «Цветы Болгарии» и, скорее всего, не по причине равнодушного отношения его работников к интерьеру, но вследствие распространенного недопонимания комплексности восприятия интерьера посетителем.

Создавая керамическую композицию-фонтан, скульпторы Л. Лапец и М. Круппа обоснованно рассчитывали на ее комплексное восприятие. Свою роль в возникновении сказочного настроения, заложенного в мягко переходящих друг в друга формах женских фигур, чаш и листьев, должны были сыграть и журчащие струи воды, и прихотливо ниспадающая зелень ампельных растений на близком природному керамическом фоне. Но ничего этого не произошло. Вошедший в магазин не увидит и не услышит фонтанных струй (их не было никогда!), а сиротливо свисающее одинокое растение не в силах дополнить образ скульптурной группы. В гораздо лучшем положении оказались здесь вазы В. Гориславцева — высокие мягко расписанные кобальтом, составляющие, как это и было задумано, единое целое с находящимися в них цветами.

Одна из последних работ ленинградских керамистов — декоративные панно А. Задорина и Н. Савиновой в столовой нового корпуса Кораблестроительного института. Глядя на них, еще раз поражаешься неиссякаемой фантазии этих авторов, их «узнаваемой неузнаваемости». С виртуозной свободой уходят они от скучного приевшегося чередования пластов, прямоугольной замкнутости композиции, уходят и от самих себя, запомнившихся нам по многочисленным выставкам. Ажурная графика кораблей, рисованных вспененными глазурями, и весомость и благородство скульптурно выполненных кубков в ритмических упругих оправах, как бы невзначай произрастающие из панно морские раковины... Это безусловно морская тема и по сюжетам, и по колористической гамме, соединяющей белый и голубой цвета с различными оттенками терракоты цвета земли. Но за первым верхним слоем тематического прочтения открываются более общие волнующие моменты — встреча романтики и будней, мечты и реальности. Хорошо увязанная с плоскостью стены, не вырывающаяся, но и не теряющаяся в интерьере, композиция заключает в простых геометризованных формах сложную неоднозначность своего существования. Именно поэтому она отлично воспринимается с любого расстояния, сохраняя в каждом случае свою эстетическую





говорить о рельефной композиции, включающей и полностью объемные элементы, вынесенные на ступеньках-консолях. В самих композициях можно с чем-то согласиться, а с чем-то нет, но более важно отметить их недостаточную связь с архитектурным окружением. Лащинин получил запоздалый заказ на панно для данного интерьера; вещи Дробашко и Максимовой, чуть естественнее вошедшие в зимний сад, вообще сюда не предназначались. В результате вся керамика во Дворце молодежи грешит известной неясностью функции. Трудно разобраться в том, что именно определяет эмоционально-тематическую завязку интерьера. Не только сложно, но и обидно художнику оказаться в такой ситуации, представляющей собой звено в цепи случайностей, вызванных несерьезным подходом к идее архитектурно-художественного ансамбля.

Гораздо убедительнее получился такой ансамбль в зимнем саду гостиницы «Ленинград», где акцентом зеленой зоны стала композиция Е. Писаревой. Здесь художницей удачно найдены не только пропорции, масштаб керамической скульптуры «Кентавр» и мозаичного бассейна в соотношении с размерами небольшого сада, но и сама античная тематика и ее керамическое воплощение кажутся удивительно органичными в этом зеленом оазисе, делая его в свою очередь полем притяжения в огромном пространстве окружающей архитектуры.

В «зеленых» интерьерах особенно выпукло проявляется роль заказчика... содержательность,— качество, вошедшее в плоть и кровь творческих поисков ленинградских керамистов.

Мы начали разговор с утверждения единства, одного корня выставочной и «служебной» керамики прошедшего десятилетия, но затем повели речь об общих, чисто интерьерных проблемах. И здесь нет противоречия. Факт введения керамопластических композиций, не лишенных известной театрализации, зримых примет «натурстиля» и т. п., в круг повседневных архитектурных забот говорит сам за себя. Совершенно очевидно, что в творчестве ленинградских керамистов нет раздвоения: они с энтузиазмом, и во многих случаях весьма успешно, используют исповедываемые образно-пластические концепции в чисто функциональной области, очень нужной современному человеку, ждущему от холодновато-аскетичных в своей основе интерьеров ощущения непохожести и теплоты.

С неодобрением отмечая, будто бы «...все, что было создано за 70-е годы, мы в основном видели на выставках», автор письма в редакцию А. Онуфриенко («ДИ СССР», 1984, № 5) не хочет понять, что без выставок не было бы привлекающих своей одухотворенной новизной интерьеров. Кроме того, это неправильно и по существу. Отринув, как совершенно бессмысленную, альтернативу между выставочным и «нужным», следует говорить о том, что опыт 70-х годов, их новации в искусстве керамики должны внести свой вклад в создание гармоничной предметной среды завт-

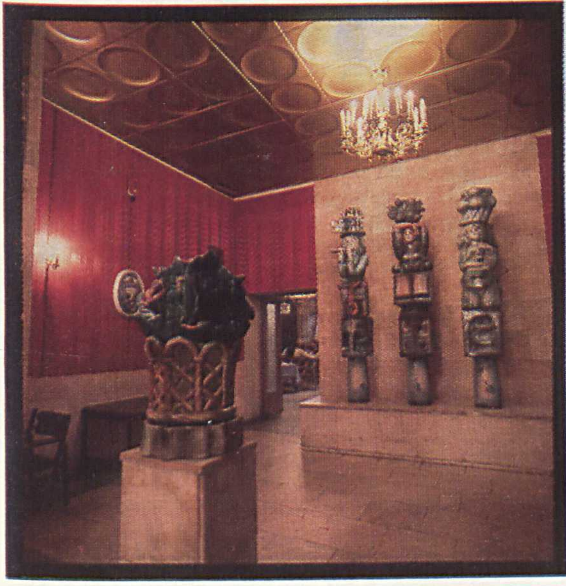




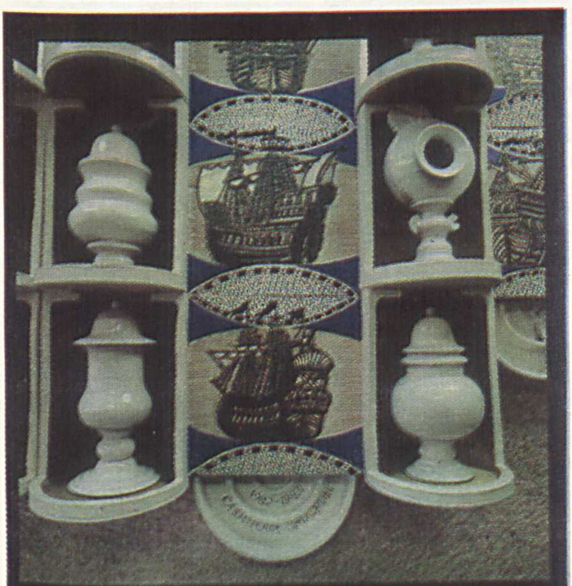












В. Дробашко
Декоративная композиция. Керамика
Дворец молодежи
Ленинград

А. Гущин
Декоративная композиция «Ленинград»
Керамика
Аэропорт «Пулково»
Ленинград

Л. Солодков
Панно «Рождение Галактики». Керамика
Гостиница «Москва»
Ленинград

М. Круппа, В. Ланец, В. Гориславцев
Декоративная керамика
Магазин «Цветы Болгарии». Ленинград

М. Копылков
Композиция «Квинтет»
Фрагмент. Керамика
Гостиница «Октябрьская»
Ленинград

А. Громов
Декоративное панно
Керамика
Кинотеатр «Буревестник»
Ленинград

А. Задорин, Н. Савинова
Декоративная композиция. Керамика
Кораблестроительный институт. Ленинград

На стр. 40
А. Задорин, Н. Савинова
Декоративная композиция. Керамика
Кораблестроительный институт. Ленинград

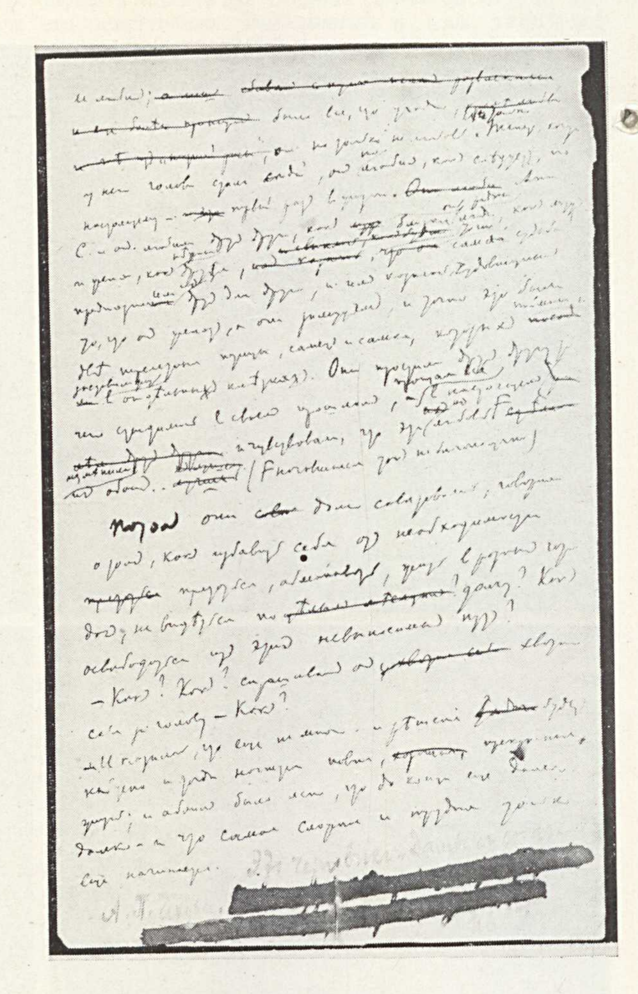
М. Копылков
Декоративная фигура
Фрагмент. Гостиница «Октябрьская»
Ленинград

Фото — В. М. Евстигнеев

рашнего дня. Развитие искусства необратимо. Отражающий наше время интерьер и сегодня согревается народной керамикой, будь то русская или грузинская, латышская или среднеазиатская, а также работами, выполненными в народных традициях. Но его уже трудно представить себе без соединения традиций с активными поисками нового, ведущимися порой на стыке смежных искусств. Их непривычность, эмоциональная неоднозначность и гротеск не должны восприниматься искусственными. Художники, отнюдь не монополизируя форму выражения, стремятся найти «керамическое преломление» некоторых граней окружающего нас мира.

Говорить о том, что керамика 70-х, в своей интерьерной ипостаси, заслуживает лишь положительных оценок, было бы столь же безответственно, сколь и пытаться зачеркнуть ее опыт и имеющиеся достижения. Представив здесь (далеко не полностью) произведения ленинградских керамистов для интерьера, мы хотели бы внести дополнительный штрих в образ явления, затронутого в статье «ДИ СССР», сыгравшей, по словам Р. Цузмер, «...полезную роль той искры, от которой вспыхнула творческая дискуссия». Как будет идти развитие керамики завтрашнего дня, насколько она сумеет совместить уважение к традиции с новаторским духом, какова будет ее реальная отдача людям и обществу, в большей степени зависит от вдумчивого, нелицеприятного осмысления всего, что сделано до сих пор.





Вещь в мире Чехова

Зара Абдуллаева

«Описать вот этот, например, стол..,— говорил Чехов,— гораздо труднее, чем написать историю европейской культуры». Привычный чеховский парадокс? Или какое-то новое, по сравнению с предшествующей традицией, отношение к окружающему миру? Запомнившиеся реалии его прозы, как, впрочем, и воспоминания современников, хранят завязки сюжетов, в начале которых было не слово, а вещь. Гайка, улика «злоумышления», а на деле — грузило на удочку; канделябр, словно обреченный быть вечным подарком; пепельницы, бутылки, зонтики, футляры, альбомы, ордена, лотерейные билеты — застревают в читательской памяти как почти хрестоматийный набор какой-то гигантской «жалобной книги», в которой вещи живут нарушенной, часто непредсказуемой жизнью, не теряя при этом своего чисто предметного значения.

Взгляд писателя позволяет открыть нечто новое во взаимоотношениях человека и вещи.

Оказывается, в какой-то момент Гаеву важно разговаривать со шкафом, Астрову прощаться со столом.

Предмет может заместить кого-то, обернуться чем-то другим. Не то чтобы ему придавался гипертрофированный смысл, но в мире Чехова отношения героев с вещью обнаруживают порой особенно значимый для понимания жизни сбой — неведомый ранее способ общения. При этом чеховский юмор лишь отчасти может объяснить случаи таинственных и одновременно простых связей человека с вещью — связей, о которых можно сказать словами из «Иванова»: «Винный погреб есть, а штопора нет». Странна жизнь вещей в произведениях Чехова. Предметы переходят из рук в руки, знаменуя жизненные победы и поражения, могут сплотить людей или, напротив — выявить разверзшуюся между ними пропасть. То, что не дано человеку, они берут на себя: шкаф служит «идеалом добра и справедливости», персидский порошок приравнен к любви жены, обычная гитара видится Епиходову «мандолиной», так как более соответствует возвышенному душевному настрою. А, например, в «Лешем»: «каков Жорж-то, а? Взял, ни с того ни с сего, и чичикнул себе в лоб! И нашел тоже из чего: из Лефоше! Не мог взять Смита или Вессона!»

Актеры и близкие Чехову люди не могли понять такое внимание к вещам, ухватить заложенную в них характерность. Как-то он подошел на репетиции к актеру, игравшему Лопахина: «Послушайте,— он не кричит,— у него же желтые башмаки». В другой раз — Станиславскому, игравшему Тригорина: «Вы прекрасно играете... но только не мое лицо. Я этого не писал».— «В чем дело? — спрашивал Константин Сергеевич.— У него же клетчатые панталоны и дырявые башмаки... Клетчатые панталоны и сигару курит вот так».

Знакам одежды своих персонажей Чехов придавал огромное значение — их поведение, самоощущение, отношение друг к другу, казалось, зависели именно от цвета галстука, фасона кофточки, шляпы, умения «носить» или пренебрегать туалетом. Заметим, что такая пристальность при этом касалась лишь важных для автора вещей. Работая над «Тремя сестрами», Станиславский недоумевал: «Он не мог нам помочь... в наших поисках внутренности прозоровского дома. Чувствовалось, что он этот дом знает подробно, видел его,— но совершенно не заметил, какие там комнаты, мебель, предметы, его наполняющие, словом, он чувствовал только атмосферу каждой комнаты отдельно, но не ее стены».

Разумеется, эту атмосферу жизненного пространства русской интеллигенции, поэтом которой был Чехов, естественно было бы рассматривать в широком контексте эпохи, с присущей модерну поэтизацией повседневности, уюта, «бесполезной красоты», душевного комфорта в домах, где за чашкой чая и в тепле потрескивающих в печке дров велись зимними вечерами необывательские разговоры «о жизни». Со всем тем, что с такой любовью и знанием воссоздавалось в ранних спектаклях Художественного театра. Но чеховские интерьеры несут черты не столько определенного, четко выраженного стиля, сколько особого духа — квартиры, усадьбы, где не было «ничего лишнего», никакой стилизации в обстановке.

Поэтому мы обратимся именно к этой стороне его вещного мира, к способности вещи быть сколком человеческой сущности, к тому, как строятся сами отношения человека к вещи и вещи к человеку.

*

Авторская ремарка в пьесе «Иванов»: «Письменный стол, на котором в беспорядке лежат бумаги, книги, казенные пакеты, безделушки, револьверы; возле бумаг лампа, графин с водкой, тарелка с селедкой, куски хлеба и огурцы. На стенах ландкарты, картины, ружья, пистолеты, серпы, нагайки и проч.».

Читая этот перечень, мы, кажется, уже понимаем, как «мертвая природа», завоевывая пространство, теснит человека, навязчиво усугубляя и без того смутное, выбитое из колеи состояние внутреннего мира и искаженное, случайное восприятие внешнего.

Так кувшин с молоком и горшочки со сметаной заместили любовь Никитина к жене («Учитель словесности»): «Иногда он ради шутки просил стакан молока; она пугалась, так как это был непорядок...» Как и Андрею из «Трех сестер», ему хочется бежать от тихого семейного счастья в Москву, прямиком на Неглинную, взять палку и уйти отсюда, как советовал Прозорову доктор Чебутыкин.

Вещи преследуют человека, словно выталкивая его в новое, некогда любимое или неведомое пространство,— как преследует героиню рассказа «Невеста» картина в золотой раме, на которой изображены были нагая дама и лиловая ваза с отбитой ручкой — образ застывшего, монотонного, так и не одушевленно-



Фото к статье «Вещь в мире Чехова», а также к статье «Федор Шехтель — архитектор, художник, общественный деятель» (см. ДИ СССР», № 12, 1984) — И. А. Пальмин

го теплом человеческого присутствия вещного пространства, которое Надя решила покинуть...
Сам Чехов отличался редкой нетерпимостью ко всякой лишней претенциозной вещи. Вот свидетельство современника, приехавшего после его юбилея в МХТ: «Смущенный и как бы растерянный, Антон Павлович, показывая мне сделанные ему на празднике подношения, подвел к большому деревянному резному ларцу: — Вот, кто-то пустил по Москве слух, что я будто бы, знаток и любитель древнерусской утвари. Поднесли. Вещь дорогая, а на что она мне?». «Я же теперь без кабинета,— жаловался он Станиславскому.— Там же музей, послушайте... А что же нужно было вам поднести? — Поинтересовался я.— Мышеловку. У нас же мыши...» Когда Чехов узнал, что его собираются чествовать, он сказал: «Наверно мне пришлют большое перо и чернильницу». Так и случилось. «Обидно ей-богу! Никто удочек не догадался подарить. А теперь же такие замечательные есть удочки!»
Проблема ненужной вещи, заполняющей окружающую человека среду, со всей очевидностью обнажилась в чеховскую эпоху.
Из записной книжки: «Человек собрал миллион марок. Лег на них и застрелился».
«Лишняя» вещь, по Чехову, совсем не нейтральна, не означает «просто» накопительство, пусть и неуместное. Она во всяком случае социально окрашена, и эта окраска меняется в зависимости от того, в чьем доме, для кого она предназначена. Примечательно впечатление писателя от имения Лейкина, ранее принадлежавшего графу Строганову, где он был поражен роскошью и богатством обстановки: «— Зачем вам, одинокому человеку, вся эта чепуха?» И ответ: «Прежде здесь хозяевами были графы, а теперь — я, Лейкин, хам».
Но дяде Ване страшно потерять все имение с домом в 24 комнаты, хотя он занимает одну, которая и спальня, и контора, и кабинет; здесь же стоит и стол Астрова, дожидающийся его для работы, висит «никому не нужная» карта Африки... Когда в «Трех сестрах» Наташа настаивает, чтобы поместить ребенка в солнечной комнате Ирины,— такое выживание сестер пока из комнаты, а потом из дома оказывается немыслимым для генеральских дочек, людей иных традиций и представлений, когда «много лишнего» было естественным и необходимым...
Проблема «иметь — не иметь» не разрешается у Чехова в банально-успокоительную идею — легче не иметь. Предпочтения чеховских персонажей отданы жизни, словно зажатой между двумя полюсами. Герой рассказа «Коллекция» собирает тряпочки, веревочки, гвоздики, найденные им в хлебе, бисквитах, щах, колбасе. Коллекционируются вещи нелепые, в сущности случайные, для собирания вроде бы не предназначенные. Юмористический предмет коллекции (имеющий, правда, своей основой горький опыт воспоминания: герой рассказа собирает вещи, которые ему не дороги как память) имел логику особой жизненной философии, не вполне внятно объяснимой, объемлющей ничтожное, чреватое исключительными — из ряда вон — прозрениями или событиями. В странной и обыкновенной жизни, где нераздельно сосуществует высокое с низким и где обостренно чувствуется трещинка между манерой поведения и ценностями, привычками и одеждой «демократов» и «аристократов», между чайкой и Ниной Заречной, собеседником и шкафом,— Чехова занимал потрясающий жизненный парадокс. В его пьесах все грозит распасться, исчезнуть, не реализоваться, как хотелось или могло бы быть,— но когда Войницкий бегает с пистолетом за «противником», который помешал ему стать великим человеком, возникает мысль и о какой-то тайной причине все-таки не стать им. Возможно, жизненно необходимо трем сестрам не поехать в Москву? Не потому, что там, как говорил Ферапонт, мороз в сорок градусов, а потому, что за обладанием стоит потеря чего-то более важного, чем достигнутое. Соотношение: собрал марки — застрелился, упустили имение — «повеселели даже», не собрались в Москву — «будем жить!» Это типично чеховская ситуация.
Сорин хотел жениться, стать литератором, жить в городе — ничего не вышло. Но стал действительным статским советником, хотя «к этому не стремился. Это вышло само собою». Для чеховского человека то, что само собою — очень ценно. С этим и расстаться не так тяжело, и владеть необременительно.
Из записных книжек: «что знаешь, тем не можешь пользоваться»; «чего не знаешь, то именно и нужно тебе».
Качели в «Дяде Ване» — символ жизненных связей особого толка: вверх — вниз, иметь — терять. То ли есть, то ли нет. Он срабатывает во всей художественной системе Чехова: любовь, красота, работа, вкус, тоска по гармонии и идеалу — при трезвом понимании разлада, диссонирующего тревожного предзнаменования.
Именно в этой поэтической системе органика вещи как продолжения человека обнаруживает постоянные противоречия. Прекрасен сад, не приносящий дохода, а может быть, и вследствие этого; красивы туалеты Раневской, но смешна Дуняша, одевающаяся, как барышня; хороши сигары Тригорина (непременно, как настаивал Чехов, в золотой бумажке), но отвратительно воняют сигары лакея Яши *.
«Жизнь расходится с философией: счастья нет без праздности, доставляет удовольствие только то, что не нужно» (Из записной книжки).
Но в заведомой «бесполезности» дана человеку возможность совпадения — хотя бы отчасти — с самим собой, несмотря на все реальные неудачи и несоответствия сложившихся обстоятельств. Андрею Прозорову — посидеть в Москве у Тестова или на худой конец отправиться в местный клуб; сестрам принять ряженых; знаменитому писателю самозабвенно ловить рыбу и даже Раневской в день торгов устроить вечерок. Конечно, обреченность таких прорывов героям заказана. Но здесь заключается для них едва ли не что-то главное — вразлет с «казалось бы нужным» — поездкой в Москву, спасением сада, с писанием романов или вообще с «тоской по труде...»
«Мы хлопочем, чтобы изменить жизнь, чтобы потомки были счастливы, а потомки скажут по обыкновению: раньше лучше было, теперешняя жизнь хуже прежней» (Из записной книжки).
Верность жизни, живому состоит для чеховского человека в том, что драматизм положения воспринимается как нечто совершенно неотъемлемое от самой жизни, причастное к ней, а не чуждое: как калоши и зонт в дождливую погоду. В приятии таком нет ни капли смиренного ханжества или будто бы очевидной недо-

---

* Говоря о вещи, как о чем-то непосредственно присутствующем в произведении, мы не должны забывать, что невольно сужаем тему. Часто вещь отдается признаком, звуком, запахом. Знак вещи или ее запах формирует важные столкновения между человеком и окружающим миром. Больше того, иногда кажется, это и есть пограничная зона между реальным значением вещи и тем смыслом, который она приобретает в поэтической системе писателя. От Яши пахнет пачулями и курицей. Соленый обливает руки одеколоном, которые все-таки пахнут трупом. Ивану не нравится Софья, потому что от нее пахнет яблоками; Лебедев в «Иванове», описывая закуску, зримо воссоздает ароматы, от которых можно «угореть», и т. д. Именно следы вещей, а не они сами, могут предугадывать события или же вызывать определенное чувство.

тепистости. Скорее родовая защита — недаром так тянутся к Раневской, к Гаеву, Ане, так любят их, живущих обособленно, по-настоящему не разделенной ни с кем жизнью. И даже вне любимого дома, и даже неизвестно где и непонятно как. И такой способ существования подтверждает способность любить, разочаровываться, но не сломиться и не терять надежды, воспринимать удары не как поражения, а как посланные судьбой испытания.

Герои Чехова редко чем владеют, а то, что есть у них — обычно не удовлетворяет. Они хотят обрести и теряют ни за понюшку. Они живут жизнью, в которой одно из самых сильных ощущений — еле видимые перемены. Все на грани. Чехов, исследуя эти процессы, предугадывает то, что как результат широко проявится в искусстве XX века. Почти каждый из его персонажей задумывается над гамлетовскими вопросами, пытаясь разрешить смысл жизни, осознать, «зачем страдаем», но сама проблема «быть или не быть» смыкается здесь с «иметь и не иметь». Диалектика чеховского метода позволяет не предпочитать то или иное решение. Он всюду видит плюсы и минусы, предвосхищая новое качество человеческих отношений, связанных с социальной размытостью и неестественными (или органичными) контактами с предметным миром.

Если бы можно было прожить начерно и набело, как мечтал Вершинин, «тогда каждый из нас, я думаю, постарался бы прежде всего не повторять самого себя, по крайней мере создал бы для себя иную обстановку жизни...» Чехов почти буквально воспроизвел это в письме: «Я счастлив, доволен, сестра, но если бы я родился во второй раз и меня бы спросили: хочешь жениться? Я ответил бы: нет. Хочешь иметь деньги? Нет...»

Жизнь оказывается одновременно и беспощадней и в чем-то благоразумнее человеческих намерений: она часто подправляет неумолимо отодвигающиеся «цели» с тем, чтобы стремление к ним как раз и обеспечивало способность дышать, действовать, стремиться. Жить. А жизнь — всегда неокончательный процесс — не дает возможности насладиться результатом, чем-то застывшим, обретенным и в каком-то смысле «мертвым».

Новая сложность жизни, запутанность и разнообразие поставленных временем проблем, ожидание всеобщей переоценки ценностей, смены социальных структур,— все это отразилось в чеховском творчестве. Речь идет не об обычной многомерности, свойственной всем великим художникам, но и о состоянии мира, когда «все застывшее стало текучим, все неподвижное стало подвижным, все то особое, которое считалось вечным, оказалось преходящим».

Если большинство писателей XIX века, полемизируя с существующим порядком вещей, стремились создать собственную идеологическую концепцию,— Чехов сознательно уклонялся от миссии учителя, проповедника, пророка.

«Вы должны иметь отличных, хорошо одетых детей, а ваши дети тоже должны иметь хорошую квартиру и детей, а их дети тоже детей и хорошие квартиры, а для чего это — черт его знает». (Из записной книжки).

Поиски смысла жизни сочетаются у чеховских героев всегда с сомнением в «нужном», с неуверенностью в безусловной оправданности целей. Такая закономерность распространяется на самые что ни на есть обычные намерения: человек женился, обставил свой дом, покупает письменный стол, а «писать нечего»; доход большой, а он застреливается от нужды. Она же характерна и для на первый взгляд противоречивых, но именно дополняющих друг друга суждений писателя: «Много раз,— вспоминает И. А. Бунин,— Чехов старательно твердо говорил, что бессмертие, жизнь после смерти в какой бы то ни было форме — сущий вздор... Я, как дважды два четыре, докажу вам, что бессмертие — вздор. Но потом несколько раз еще тверже говорил противоположное: ни в коем случае не можем мы исчезнуть после смерти. Бессмертие — факт. Вот погодите, я докажу вам это...» Вот этот свойственный писателю принцип мышления часто сводится в его произведениях в особый «чеховский» парадокс: между тем, что есть и чем готово обернуться. Между тем, что имеет человек и к чему стремится. Чего достиг и что потерял.

*

Вещный мир в художественной системе Чехова существует в реальном и в психологическом измерениях. Размытому, обжитому «бесстилью» жизненного пространства соответствует расколотый и неустойчивый мир человеческих отношений. Неподвижная вещь как бы откристаллизовывает текучие изгибы человеческих связей и... нередко становится словно «живой». Сад является средоточием такого смыслового напряжения: он и имущество, но вишневое деревце похоже на покойницу-мать; он не приносит дохода, но он человечен и одухотворяет своих обитателей. Так же, как скрипка — гробовщика Бронзу, все время подсчитывавшего лишь убытки. Ему «не жалко было умирать, но как только дома он увидел скрипку, у него сжалось сердце и стало жалко. Скрипку нельзя взять с собой в могилу, и теперь она останется сиротой»: ее надо преспечь от сиротства, продолжить ей жизнь. «Скрипку отдайте Ротшильду».

Из записной книжки: «О чем тут говорила пустая бутылка?» Вещи способны заимствовать привилегии живого и отстаивать завоеванные права. Вести себя как заблагорассудится — как вздумается, как им угодно. Писатель показал и не всегда мирный процесс одухотворения вещей.

«У слесаря Егора часы то отстают, то бегут вперед, точно назло, умышленно, показывают то 12, то вдруг 8. Это они по злобе, точно в них нечистый. Слесарь старается поймать причину, окунул раз в святую воду». (Из записной книжки).

Клоунесса Шарлотта носит клетчатые панталоны и фрак — то ли мужчина, то ли женщина; Серебряков в солнечную погоду ходит в калошах, с зонтом и в перчатках. Вещь попадает в новую для себя ситуацию, как трагик Измайлов, превратившийся неожиданно в комика: вместо того, чтобы сказать «мы попали в западню», выпило у него — «в запендю». Здесь дана не только замечательная трансформация театральных жанров — такова же, в сущности, у Чехова метафора невычисляемых отношений между человеком и миром вещей. Зазор между тем, что есть и чем грозит стать. Вещи в чеховских произведениях трансформируют свои признаки, меняют взятые не из своей обычной сферы свойства. Мертвое оказывается способно ожить, а живое — овеществиться. В знаменитом рассказе совпали не только орден, который носили на шее, и имя героини — «на шее» у мужа,— но от начала к финалу меняется соотношение вещного и живого: поначалу жена — бессловесная вещь в доме, потом — муж — никчемная игрушка в руках Анны.

Предмет, испытывая на себе взгляды разных наблюдателей и разнонаправленную по отношению к его статусу энергию, вступает с человеком в непредсказуемые связи, показывает в каждом случае неокончательность суждений как о вещи, так и о человеке. Часто то, чего лишен человек — подвластно вещи, а что не ладится у вещи — срабатывает у человека. Писатель словно нащупывает возможные версии поведения персонажа и вещи, показывает процесс — не застывающий ни в одной из точек своего развития — их взаимозависимости, перетекания одного в другое, когда, скажем, диван способен помолодеть и повеселеть, бумага «быть бедной», а дома — напоминать цилиндр их архитектора, его упрямый и сухой затылок.

Наделение вещей свойствами иной — духовной — сферы понятий — важнейший для культуры XX века мотив. Они теперь стали рассматриваться не столько как годные или негодные к употреблению, но в первую очередь как знаки-символы (Нина Заречная — чайка — чучело чайки), что можно было бы считать только лишь художественной условностью, если бы процесс оживления вещи не имел обратной стороны: овеществления человека, превращения в живой механизм. Автоматизм поведения и последствия угрожающего распада личности предугаданы в чеховском творчестве в присущей писателю манере «недожимания», деликатного намека.

«Хо-хо-хо! И эта хороша у тебя невестка! Все, значит, в ней на месте, все гладенько, не громыхнет, вся механизма в исправности, винтов много». «Из всех вы самая лучшая... не гордая... какой у вас миленький ситчик». Любовное объяснение в «Полиньке» идет под непрекращающийся и неуклонно ускоряющий свой темп аккомпанемент мелькающих галантерейных товаров. «Ковры надо будет убрать на лето и спрятать до зимы... Персидским порошком или нафталином... Маша меня любит. Моя жена меня любит. И оконные занавески тоже туда с коврами». «...И если уж так нужно продавать, то продавайте и меня вместе с садом»,— говорит Раневская.— Вишневое деревце не случайно похоже на покойницу-мать: это лишь подчеркивает, что с «живым» можно обращаться как с предметом.

Однако ярче всего это проявилось не в характеристиках персонажей или способах их самосознания. Человек и вещь как бы меняются местами, и парадокс этот выразился у Чехова в новом понимании судьбы. Вот запись, предшествовавшая написанию «Вишневого сада»: «Господин владеет виллой близ Ментоны, которую он купил на деньги, вырученные им от продажи имения в Тульской губ. Я видел, как он в Харькове, куда приехал по делу, проиграл в карты эту виллу, потом служил на железной дороге, потом умер». В этом сжатом конспекте жизни — следы развернутых отношений и связей — между случайностью и необходимостью, игрой и смертью, значением и бессмыслицей.

«Надворный советник Семен Петрович Подтыкин сел за стол, покрыл свою грудь салфеткой и, сгорая нетерпением, стал ожидать того момента, когда начнут подавать блины... Перед ним, как перед полководцем, осматривающим поле битвы, расстилалась целая картина. Подумав немного, он положил на блины самый жирный кусок семги, кильку и сардинку, потом уж, млея и задыхаясь, свернул оба блина в трубку, с чувством выпил рюмку водки, крякнул, раскрыл рот... Но тут его хватил апоплексический удар».

Литература прошлого века вела мучительные поиски «судьбоносных законов» — судьба при этом понималась «человечески», а не «вещно». Она была развернутым процессом со взлетами и падениями, она могла быть и роковой... Но мы не найдем в классический период писателя, у которого человек жил-жил и вдруг умер. Как внезапно разбившаяся вещь. А Чехова постоянно занимали такого рода сюжеты. «Помню, как-то раз,— вспоминает Щепкина-Куперник,— мы шли в усадьбу после дождя, который мы долго пережидали в пустой риге, и Чехов, держа мокрый зонтик, сказал: — Вот бы написать такой водевиль: пережидают двое дождь в пустой риге; шутят, смеются, сушат зонты, объясняются в любви; потом дождь проходит, солнце, и вдруг он умирает от разрыва сердца.— Бог с Вами! — изумилась я.— Какой же это будет водевиль? — А зато жизненно. Разве так не бывает? Вот шутим, смеемся и вдруг — хлоп, конец...»

*

«Вся жизнь должна состоять из того, чтоб предвидеть» (Из записной книжки).

Его видение зорко ко всякого рода «неправильностям» вещей, через которые выявляются внутренний «непорядок» и судьба героев. Одежда, стиль, обстановка интерьеров все еще традиционно указывают на социальные роли человека, но уж ощутима и их нивелировка. В вещах должна была отражаться реальность движущейся истории и разомкнутое жизненное пространство, внутренняя удаленность и до ощутимости непосредственная близость героев, вступающих друг с другом и предметным миром в хрупкие и одновременно устойчивые, естественные и регламентированные отношения.

«Зачем здесь на скамье валяется вилка, я спрашиваю»,— кричит Наташа Прозорова, возвещая о новом укладе быта, и о новой — другой — жизни.

Вещь в мире Чехова способна предсказывать будущее: так кру-

тящийся волчок, подаренный на именины Ирине, поблескивая переливами красок, словно отражает ее сомнения по поводу надвигающихся перемен, возвращаясь неизбежно к неподвижности, напоминает об иллюзорности надежд и тщетности устремлений. Он может стать символом состояния человека: душа Ирины — «как дорогой рояль, который заперт, а ключ потерян». Или обнажить его отношения с прошлым и будущим. «Мой папаша был мужик...— говорит в «Вишневом саде» Лопахин,— только бил спьяна и все палкой». И впоследствии, когда он стал обладателем имения, его случайно ударит палкой Варя, интуитивно отомстив за себя, за свой проданный дом. Но и сама будет охарактеризована вещью, на этот раз разбитой: «Лопахин. Холодно... Градуса три мороза. Варя. Я не поглядела... Да и разбит у нас градусник...» В рассказе «Учитель словесности» после венчания Манюси ее старшая сестра вошла в комнату, «вдруг захохотала и зарыдала, и бокал со звоном покатился по полу...» Она осознала, что жизнь ее, быть может, прошла и она не выйдет замуж.

Шум в печке при объяснении Маши с Вершининым или звук лопнувшей струны в «Вишневом саде» — каждый раз «голос» вещи — знак перемен: «Андрей Андреич играл; все слушали молча. На столе тихо кипел самовар... Потом, когда пробило двенадцать, лопнула вдруг струна на скрипке» («Невеста»).

А в «Даме с собачкой» — когда, казалось, недавние воспоминания рассеялись в снежной пыли морозных сумерек, «осетрина с душком» вдруг открыла герою зыбкость налаженного устройства жизни и пронзительную небанальность его романа.

Фокусы Шарлотты в «Вишневом саде» с картами и пледом, за которым оказались Варя и Аня, также предвещали судьбу имения и его владельцев. Вещи здесь в одном случае иронично, в другом — пророчески говорят о том, в чем не хотят, боятся или не могут признаться герои. Фотографии, записные книжки и карандаши — замещают память об истекающей на глазах жизни трех сестер, «когда уйдут военные»; энциклопедия денежных операций в «Иванове» — прелюдия к тому, что судьба Сарру «обсчитала».

Перед выстрелом Треплева слышны цифры, выкрикиваемые партнерами по лото. Окончилась партия — прекратилась жизнь.

*

Предметный мир в произведениях Чехова — это мир подвижный, легко очерченный и не чуждый всякого рода искривлений, щемяще лиричный и одновременно трагически отчуждающийся от человека. Его гармоничность, порядок, изящество и «бесстилье» в какой-то мере есть жизненный аналог, «материализация» литературного стиля писателя. Стиля неаскетичного, но и не эстетского. Соразмерность и гармония Чехова — завершителя классического века русской литературы, требовавшего от начинающих писателей преодоления «претенциозности и тенденциозности» и ставящего в заслугу «чувство меры и такт» — есть ключ к пониманию особого расположения предмета в пространстве произведений и в его жизни.

«Над рассказами можно и плакать, и стенать, можно страдать заодно со своими героями, но, полагаю, нужно это делать так, чтобы читатель не заметил...» (из письма к Л. А. Авиловой).

Именно этой «незаметностью» отличаются предметные «детали», рассыпанные по чеховским произведениям, играющие активную роль в сюжете или просвечивающие, словно кисея, отношения между персонажами, охраняющие психологическое состояние или говорящие о судьбе героя, вскрывающие дрожащее равновесие между привычным, любимым укладом и противостоянием ему.

Все эти драматические и комические взаимоотношения человека с вещью в перспективе отзовутся классическим эпизодом из чаплиновской «Золотой лихорадки», когда голодный Чарли обсасывает гвозди ботинок и глотает шнурки, как макароны. Вещь отделилась от своего прямого назначения, обернулась не свойственным ей качеством, а герой как бы не замечает этого, довольствуется иллюзией. Замещение несостоявшегося или возможного через наделение предмета жизненно насущным — впервые появилось в произведениях Чехова.

Андрей Андреевич Гравес (1921—1984)



Ушел от нас Андрей Андреевич Гравес — изобретательный и тонкий художник.

Участник Великой Отечественной войны, заставшей его двадцатилетним юношей, Андрей Гравес боролся против фашизма с оружием в руках. Не снимая гимнастерки, он поступил в Московский архитектурный институт (1946—1952). Еще студентом он начинает работать на ВСХВ-ВДНХ СССР (1959—1960), где в последующие годы является главным художником проектного отдела, а затем главным художником павильона РСФСР.

Андрей Андреевич участвовал в разработке генерального плана реконструкции ВСХВ-ВДНХ СССР, им сделано много экспозиций выставок и музеев — во Владимиро-Суздальском музее-заповеднике; «Сибирская ссылка В. И. Ленина в Шушенском», «Великая Победа», «БАМ — стройка всенародная», «Партия — ум, честь, совесть нашей эпохи» в Центральном музее Революции СССР; «Русский изразец» в Государственном Историческом музее; Всесоюзная выставка книжной графики и I Всесоюзная выставка скульптуры в ЦДХ; ряд советских выставок за рубежом (Чехословакия, Мексика, Панама) и многие другие.

Трудно переоценить его вклад в создание экспозиции I Всесоюзной выставки оформительского искусства и дизайна, являющейся разделом Всесоюзной выставки «Мы строим коммунизм» (1981), и впервые организованной Всесоюзной выставки «Художники — народу» — отчета Союза художников и Художественного фонда СССР VI съезду художников СССР.

На посту главного художника Художественного фонда СССР (1972—1982) А. А. Гравес вел огромную идейно-творческую и организационную работу. Он возглавил Всесоюзный художественно-технологический совет по экспериментальным работам и Всесоюзный экспертный совет по комплексному проектированию, созданный по его инициативе.

Несмотря на многообразную и трудоемкую административную работу, он продолжал творческую деятельность до конца своей жизни. Смерть прервала разработку экспозиций музеев В. И. Ленина в Уфе и Казани.

Андрей Андреевич всегда вызывал симпатии всех, с кем его сталкивала судьба, своим жизнелюбием, доброжелательностью, готовностью прийти на помощь.

И вот — его нет. Только фотография в узком простенке напротив рабочего места в Неаполимовском переулке. Не умея ничего объяснить, она словно говорит о том, что Андрей Андреевич ушел навсегда. И поэтому его рабочее место под портретом за маленьким столом выглядит особенно пустым.

Вы могли и раньше застать это место без хозяина, но это никогда не означало, что вас не приняли, ушли от встречи, не хотели выслушать, — просто такова была его хлопотливая и уникальная должность. Андрей Андреевич ее такой сделал. Он не делил себя на художника и главного художника, человека и администратора. А человеком он был добрым и обаятельным.

Заходя к нему по самым разным делам нашей сложной жизни, мы сталкивались с доброжелательностью, демократичностью и заинтересованностью. Интересовало его все, и в первую очередь то, что имело прямое или косвенное отношение к искусству; он хорошо знал его слагаемые, понимал, что нет среди них второстепенных, и делал все, чтобы эти слагаемые год от года давали все более внушительный результат.

Все, кто сотрудничал с Андреем Андреевичем в подготовительных заботах и монтажных трудах, связанных с созданием художественных выставок, помнят, как он умел объединить усилия очень многих и очень разных людей; как вел он творческий коллектив к празднику открытия.

В работе над большими выставками, где пересекаются проблемы творческие, производственные, человеческие, проявились редкие качества Андрея Андреевича. Сам большой мастер, полный идей, он бережно относился к замыслам других авторов, его отличало желание и профессиональное умение помочь в реализации их.

Никто из нас не помнит случая, чтобы Андрей Андреевич в любой ситуации не проявил себя человеком высокой культуры и подлинного благородства.

Выставки, как известно, проходят. Что же остается? Остается опыт, приобретенный в совместных трудах, остается теплая грусть о днях цехового товарищества, которым Андрей Андреевич всегда щедро делился.

Одного он не умел — щадить себя в работе. И, наверное, не хотел.

Группа товарищей

Актуальные задачи советских художников

19 декабря 1984 года в Москве в Центральном Доме художника состоялся IV пленум правления Союза художников СССР. Пленум был посвящен задачам советских художников в свете положений и выводов, содержащихся в речи Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР товарища К. У. Черненко на юбилейном пленуме Союза писателей СССР.
На пленуме выступили: Н. Пономарев, Т. Салахов, В. Сидоров, А. Мыльников, Е. Зайцев, О. Савостюк, А. Лопухов, С. Мурадян, М. Аникушин, Г. Кроллис, В. Иванов, С. Курбанов, В. Мягков, В. Горяинов, Д. Бисти, О. Вепхвадзе, А. Чебыкин.
Доклад председателя правления Союза художников СССР тов. Н. А. Пономарева печатается с сокращениями.

Мы проводим IV пленум правления Союза художников СССР в преддверии нового 1985 года — года завершения одиннадцатой пятилетки, подготовки к XXVII съезду партии, празднования 40-летия Великой Победы, Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве.
Для советских художников 1984 год стал рубежом подведения некоторых итогов, выработки программы развития изобразительного искусства на XII пятилетку и до 2000 года. Намечены основные пути дальнейшего подъема идейно-художественного уровня изобразительной культуры, увеличения его вклада в дело социального строительства, активизации идейно-эстетического воспитания народа, расширения участия художников в общественной жизни.



Руководством к действию для нас стала речь Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР товарища Константина Устиновича Черненко на юбилейном пленуме Союза писателей СССР. В этом историческом документе заложена конкретная политическая программа дальнейшего развития художественной культуры в эпоху зрелого социализма.
В нем дан всесторонний анализ влияния искусства на общественное сознание, духовную жизнь народа, поставлена задача еще большего углубления его связей с практикой коммунистического строительства.
Мы воспринимаем речь К. У. Черненко как выражение особого доверия партии к труду художника, труду, который по своей сути является действенной силой духовного преобразования жизни.
Искусство обладает особой способностью создавать эстетический, нравственный духовный климат, который влияет на формирование социального идеала, утверждение гуманистических убеждений, на выбор мировоззренческих и социальных позиций.
Талант художника дает возможность проникать в глубинную суть явлений, видеть закономерности ведущих процессов времени, убедительно показать в чертах дня сегодняшнего — перспективу будущего.
«Ничто,— сказал К. У. Черненко,— не может заменить литературу, искусство в воспитании общественных нравов и чувств людей, в их способности воздействовать на ум и сердце».
Партия выдвинула перспективную программу повышения социальной, эстетической ценности искусства, его участия в идейно-политическом, нравственном воспитании советского человека, в формировании его духовных потребностей.
Нами многое сделано, у нас есть реальные достижения, которыми мы по праву гордимся. И одно из таких достижений работы Союза художников СССР — это единство многообразия советского изобразительного искусства. Нами практически решен вопрос о равноценности развития искусства союзных республик, общего подъема профессионального уровня национальных художественных школ.
Это обеспечило необходимые условия для сложения на основе интернационального взаимодействия культур братских народов страны, общности творческих устремлений мастеров всех поколений и национальных художественных школ. Именно в единстве творческих целей проявляется чувство коллективной, гражданской ответственности художников перед многомиллионной аудиторией зрителей, за настоящее и будущее нашего искусства. Говоря словами солдата-героя поэмы Твардовского, «чувство ответственности за все на свете...»
Это воплотилось в лучших произведениях таких всесоюзных последних выставок, как «По ленинскому пути», «Слава труду», «Мы строим коммунизм», «Молодость страны», «Художники — народу!», выставок, которые стали вехами нашего многонационального изобразительного искусства, определили важный этап его развития. В них реально утвердилось единство многообразия социалистического реализма, в полную силу прозвучала гражданская, профессиональная ответственность советских художников. Эти качества родились не сами по себе. Они прежде всего результат совместной практической работы всего нашего многонационального коллектива.
Константин Устинович Черненко подчеркивал: «...художественная практика убеждает: чем теснее национальная культура связана с другими, чем интенсивнее вбирает она в себя те черты духовного и художественного опыта братских народов, которые приобрели интернациональное значение, тем быстрее и плодотворнее она развивается. Тем больший вклад она вносит в обогащение духовной жизни всего советского народа, всего нашего общества».
Примечательной особенностью этого процесса является способность художника, основываясь на прогрессивных тенденциях своего народа, творчески раскрывая конкретные события жизни, вместе с тем создавать исторически обобщенный образ.
«Важным инструментом воспитания гражданственности, советского патриотизма, интернационализма,— отмечал Константин Устинович Черненко,— было и остается воспитание историей».
Классовый подход в решении большой темы — в особенности темы историко-революционной — дает подлинный масштаб идейных и нравственных ценностей. От ее решения во многом зависят не только судьбы изобразительного искусства, но и, по сути дела — перспективы развития реализма.
Оценивая общую картину развития нашего искусства, мы можем сказать, что в этой области у нас есть несомненные успехи.
Свидетельством тому — высокая оценка творчества художников, удостоенных Государственных и Ленинских премий. Опыт, накопленный советскими мастерами изобразительного искусства, позволяет нам уверенно рассчитывать на создание новых произведений самого высокого художественного и идейного уровня.
Важнейшая задача сейчас — привлечение внимания художников, особенно молодежи, к работе над значительными по содержанию, смыслу и пластике произведениями.
Речь идет как о расширении тематического диапазона искусства, его публицистического накала, так и о повышении требовательности к профессиональной и политической культуре художника.
В этой связи примечательна открывшаяся накануне пленума всесоюзная выставка «Земля и люди», которая прямо соотнесена

со всенародными задачами, выдвинутыми октябрьским (1984 г.) Пленумом ЦК КПСС. Выставка показывает плодотворную работу республиканских Союзов, развивающихся и повседневно расширяющих союз искусства и труда.
На выставках последних лет нами развернута галерея характеров людей, посвятивших себя самым разнообразным формам производственной деятельности. Это очень хорошо и может быть отнесено к коренным завоеваниям искусства социалистического реализма. Убедительно воплотить в художественном творчестве положительного героя нашего времени — это значит во всей многогранности и сложности раскрыть личность современного советского человека, образ которого одновременно и конкретен, и типичен. В его индивидуальной судьбе должна найти отражение судьба поколения. Именно такой герой будет нести в себе и воплощение судьбы народной, и воплощение нового советского характера.
Следует учесть, что в нынешней международной обстановке, в условиях растущего идеологического противостояния мира социализма империалистической реакции, эта задача становится особенно важной. Мы должны в своем искусстве еще активнее утверждать образ современного человека социалистического общества. Человека новой формации, с твердой уверенностью в будущем, духовной красотой и историческим оптимизмом, решительно противостоящего унынию, страху и безнадежности, царящим в странах капитала, в модернистском искусстве Запада.
В условиях современной международной ситуации особо важное значение приобретает способность искусства воздействовать на умы и сердца людей.
Велика его роль в укреплении взаимопонимания людей, в борьбе за разоружение и мир. Этими целями руководствуется Союз художников СССР в своей зарубежной деятельности.
Главным инструментом в наших с вами руках — руках художников — всегда было и остается наше творчество. Искусство социалистического реализма — идейно-целеустремленное, правдивое, прекрасное и потому неотразимое.
Борьба за мир, против угрозы атомной катастрофы, против ядерной смерти земной цивилизации — священный долг каждого советского художника и всего нашего Союза в целом.
Среди важнейших инициатив Союза художников СССР — выставка творческих союзов страны — «Мастера советской культуры в борьбе за мир» и Обращение VI съезда советских художников к художникам мира с призывом внести свой вклад в предотвращение ядерной катастрофы.
На состоявшейся в 1984 году встрече в Берлине руководители Союзов художников социалистических стран выработали и приняли единую программу творческого взаимодействия.
На наших ежегодных встречах будут обсуждаться важнейшие совместные акции, на основе которых строится единая тематическая программа работы на каждый год.
Прогрессивные художники многих стран мира приняли участие в таких широкомасштабных акциях, как московская международная выставка «Сатира в борьбе за мир» (1983 г.) — она стала уже традицией, и международном конкурсе плаката в Москве «За мир, гуманизм, против угрозы ядерной войны».
Невозможно без волнения, например, вспомнить недавно завершившуюся совместную выставку произведений художников Белоруссии и Западного Берлина. Само название выставки — «Война стучит в сердце каждого» — говорит о ее высоком идейном пафосе.
Союз художников СССР принимает самое действенное участие в работе международных организаций ЮНЕСКО — АИКА (ассоциация художественных критиков) и АИАП (ассоциация пластических искусств).
Очередное, 46-е заседание Исполкома АИАП было проведено в октябре прошедшего года в Баку, где был принят призыв к художникам всех стран, в котором, в частности, говорится: «В связи с провозглашением ООН 1986 года — годом мира, Исполком призывает художников всех стран исполнить свой высокий долг перед нынешним временем — деятельно помогать своим искусством борьбе за торжество жизни, света, разума и духа справедливости, посвятить свою творческую энергию великому делу всех народов — делу мира!»
Союз художников постоянно выступает инициатором многочисленных общественных и художественных акций, направленных на укрепление движения сторонников мира, на утверждение идеи торжества жизни на земле.
Мы уже говорили о больших всесоюзных и международных выставках, которые пройдут в Москве в будущем году.
Но не менее важен сам процесс их подготовки. В эту работу включились художники всех союзных республик. Рядом с ними — мастера из многих зарубежных стран.
В эти дни в Доме творчества на Сенеже работает международная творческая группа. Молодым художникам из Советского Союза, Вьетнама, Никарагуа, Польши, Венгрии, Чехословакии, Болгарии, Монголии предложена тема «Борьба за мир и солидарность». И мы надеемся, что результаты их совместной работы будут показаны на предстоящих выставках.
Сейчас в преддверии крупных экспозиций 1985 года наша задача — усилить работу над темой борьбы за мир. Эти работы будут одним из основных смысловых центров каждой выставки. Важно, чтобы они были результатом глубоких размышлений художника, ярко выражали его чувства и убеждения.
Мы в полной мере ответственны за социальную эффективность нашего искусства, за духовную и эстетическую насыщенность жизни народа, за художественное качество предметного мира.
В сферу забот Союза постоянно входят вопросы творчески-организационные, решение которых направлено на то, чтобы весь идейно-нравственный потенциал советского искусства был максимально реализован в общественной жизни. Союзом художников накоплен богатейший огромный изобразительный материал. Но всегда ли достаточно эффективно это искусство доходит до зрителя? Складывается ли тот необходимый диалог «художник — зритель», благодаря которому во многом формируются нравственные убеждения, духовные основы личности человека наших дней? В этой связи важно постоянно совершенствовать формы нашей повседневной работы. Она требует подлинно творческого подхода, четкого исполнения задуманного.
С каждым годом расширяется, становится все интенсивней выставочная деятельность. Важность ее для нас первостепенна. Именно здесь происходит первая встреча с новым произведением, с новыми именами художников.
Поэтому вопросы подготовки предстоящих больших смотров достижений изобразительного искусства всех республиканских организаций Союза художников мы должны рассматривать не просто как наше внутреннее дело, но и в контексте дальнейшего укрепления интернационального единства советской социалистической художественной культуры.
Мы накопили огромный положительный опыт создания больших смотров. Наши крупнейшие экспозиции становятся отражением событий общенародной жизни, явлениями нашей культуры. Однако само время, новые задачи требуют дальнейшего совершенствования практики организации и показа выставок.
Именно этой форме деятельности мне хотелось бы уделить особенное внимание.
Известно, что многие художественные выставки зачастую не получают должного общественного резонанса. Далеко не всегда это обусловлено их качеством, содержательностью и уровнем представленных произведений.
Однако в чем же основная причина неравномерного интереса к выставкам? Отчасти это вызвано существующим узковедомственным подходом к их планированию, организации и пропаганде, формальным отношением к продолжительности показа выставок. Существует необоснованная практика экспонировать выставки в течение трех недель. Это максимальный срок. Но ведь наши выставки различны по своей специфике, характеру. Каждая экспозиция требует огромного коллективного творческого труда, энергии, организационных усилий, времени и средств. Поэтому вопросы длительности показа выставок в каждом отдельном случае должны рассматриваться особо. Тем более, что эти вопросы не просто организационные, а прежде всего идеологические.
Именно на выставке наиболее активно раскрывается жизнеспособность, социальная действенность станковых видов и форм изобразительного искусства.
В этой связи наша общая задача состоит в более точном координированном планировании выставок исходя из степени их значимости как явлений культуры, общественной жизни.
И здесь открывается огромное поле деятельности для всех наших творческих коллективов. Это ставит вопрос о взаимодействии искусства и средств массовой информации. Здесь недопустимы штампы и формализм в работе.
Недавно секретариат утвердил основные направления и долгосрочную комплексную программу деятельности Союза в области пропаганды. Своевременное и точное ее выполнение — насущная потребность времени.
Назрела необходимость реализовать и такую перспективную идею, как создание Научно-информационного центра по изучению и пропаганде современного советского изобразительного искусства.
Разумеется, нужно стремиться к тому, чтобы привлечь зрителя на выставки. Но значительно важнее — сделать их встречу с искусством творческой. Здесь скрываются еще неиспользованные резервы повышения эффективности искусства.
Важным инструментом формирования общественного мнения, направлений творческих устремлений мастеров культуры и развития искусства является художественная критика. Мы справедливо отмечаем ее высокий профессиональный уровень, серьезные результаты в деле изучения и пропаганды достижений искусства. Лучшие представители искусствоведов, несомненно, обладают большой профессиональной культурой, широкой эрудицией, умением глубоко вникать в саму суть художественных явлений, с гражданской ответственностью оценивать те или иные произведения.
Однако в адрес нашей критики звучат и объективные упреки в комплиментарности, сухой информативности, усложненной фразеологии. Между тем ясная мысль всегда может быть выражена языком ясным, понятным и художнику, и зрителю.
Перед критикой стоят задачи войти в нашу творческую практику, в жизнь более широко, многопланово — от фундаментальных теоретических исследований до публицистических статей и информационных материалов. Мы понимаем главную задачу критики как умение обнажать глубинный общественный смысл проблем, которые нашли свое образное воплощение в произведениях искусства.
Необходимо более активное участие искусствоведческих кадров в работе нашего Союза и особенно как пропагандистов искусства. Мы обращаемся к нашей юридической и финансовой службе, с тем чтобы были выработаны пути реализации на практике решений последнего съезда художников об упорядочении статуса критиков в системе Союза художников.
Хочется сказать еще и о положении художников в промышленности. Сейчас назрела необходимость решения и этого круга вопросов. Мы знаем, что реальная степень воздействия изобразительного искусства на формирование идейно-нравственного облика народа определяет социальную эффективность нашего творчества, весомость вклада художников в дело совершенствования общества развитого социализма.
Многие проблемы приходится решать нашему творческому коллективу, многочисленны и ответственны наши задачи.
Но создание большого, социально значимого произведения, которое было бы событием в общественной жизни, навсегда сохранилось бы в памяти и сердцах людей — в этом цель всей нашей деятельности, устремлений каждого советского художника.

Коллекция туркменского мастера



Перед нами на фотографии — Клычмурад Атаев. Многие, наверное, знакомы с работами этого ведущего туркменского мастера-ювелира, другие помнят его самоотверженную деятельность инспектора-искусствоведа по народному искусству. Но у Атаева есть еще одна область деятельности — менее известная. Он коллекционер, владеющий великолепной коллекцией традиционного народного ювелирного искусства Туркмении.

В его коллекции представлены прекрасные образцы разных типов традиционных украшений. Но что наиболее ценно — по ней можно проследить многие варианты одного и того же изделия. Собрание Атаева как бы иллюстрирует основной закон жизни народного искусства — свободу вариации в каноническом искусстве. Чтобы собрать такую коллекцию, нужно обладать глубокими знаниями традиции, пониманием ее внутренней логики.

Но помимо этих качеств профессионала, нужно еще одно важное условие, уже этического порядка: доверие тех, кто вручает тебе судьбу семейных реликвий. Не случайно всякий разговор о коллекции Атаева непременно превращается в разговор о самом ее владельце. Того, кто побывал в Ашхабаде и видел Атаева в кругу его повседневных дел, это не удивит.

Традиционное, освященное обычаем место общения — воскресный базар. Атаев идет по рынку не торопясь, со многими здоровается за руку, обстоятельно беседуя с женщинами, что торгуют в серебряном ряду. В основном это жены мастеров. В районах республики в дома мастеров стекаются старые изделия — и те, которые нуждаются в реставрации, и те, в которых хозяева потеряли надобность. Атаев рассматривает вещи, расспрашивает о жизни, о делах мастеров, передает приветы.

Базар радует и заботит его: каждый раз в серебряном ряду можно встретить новую интерпретацию старого орнамента, неожиданную форму традиционного изделия, неожиданный технический прием — бесконечная фантазия старых мастеров не перестает восхищать Атаева, который, кажется, знает про их секреты все. К этому чувству примешивается и удивление: многие десятилетия запас этих произведений в республике не восполняется, но зато активно утекает, распространяясь по всей стране, и тем не менее не скудеют, кажется, серебряные ряды воскресного базара Ашхабада. Сколько же безвестных мастеров работало в Туркмении, сколько подлинных художников рождала эта земля!

Сегодня традиция туркменского искусства переживает драматический этап. Туркменская ювелирка стала знаменита, но дорогой ценой — мало осталось этих памятников в народе. Время и популярность оказались в данном случае одинаково пагубными для них. Эту драму исторической культурной традиции своего народа как свою личную переживает Клычмурад Атаев.

И если есть в этой ситуации оптимистическая интонация, то несет ее сам Клычмурад. Эту свою ответственность он осознает очень остро. Пытаясь спасти традиционные изделия туркменского ювелирного искусства от времени и от моды на старое серебро, он коллекционирует лучшие экземпляры вещей. Много делает он и как мастер: воспроизводит классические типы вещей, пытается приспособить их к современному костюму. Такая живая связь с традицией очень важна.

Но особенно значительна деятельность Атаева как этнографа: он изучает и собирает инструмент старых мастеров, их трудовые навыки, технологические приемы. Существенно и то, что он проверяет все собственной практикой ювелира. Он научился работать в классической позе восточного ювелира — сидя на подушечке на ковре, поджав под себя ноги, склонившись к крошечной наковаленке и переносному меху, что стоят тут же рядом на ковре. Для него реальная ценность заключается не только в шедеврах старых мастеров, но и в их мастерстве, ремесленной культуре. А эти понятия, считает Атаев, не содержат случайного, тут все важно.

И вот если рассматривать коллекцию Клычмурада Атаева с этой точки зрения, то становится очевидно, что ценность ее составляют не только сами вещи, как ни значительны по своей художественной ценности собранные в ней памятники. Не менее важна личность коллекционера — мастера, исследователя, патриота.

Аделя Сафарова






ISSN 0130—3031



журнал современной практики, теории и истории монументального и декоративного искусства, художественной промышленности и народного творчества, художественного проектирования и дизайна

Ежемесячный журнал Союза художников СССР, 4 (329). 1985
Основан в 1957 году

2-я стр. обложки:
О. Волкова, М. Аввакумов
Плакат «За мир в космосе и на Земле!» из серии «За мирное будущее человечества». На международном конкурсе политического плаката «За мир, гуманизм, против угрозы ядерной войны», посвященном 40-летию Победы советского народа в Великой Отечественной войне, который проходил осенью прошлого года в Москве, эта серия удостоена диплома 1-й степени. Предоставлен издательством ЦК КПСС «Плакат».

Издательство «Советский художник»
123319 Москва,
ул. Черняховского, 4а

Адрес редакции журнала: 103009
Москва, К-9, ул. Горького, 9
Тел. 229—19-10, 229-68-45

Сдано в набор 08.02.85
Подписано в печать 14.03.85
А07887
Формат 70×90 1/8
Бумага мелованная
Высокая печать
Бумажных листов 6
Условных печатных листов 7,02
Учетно-издательских листов 10,453
Тираж 35 000. Заказ 2499
Цена 1 р. 30 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5 «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
129243 Москва, Мало-Московская, 21

В номере: